


学校代码：10278
学　　号：D16-21

# 上海音樂學院
# SHANGHAI CONSERVATORYOF MUSIC

# 博士学位论文
## DOCTORAL DISSERTATION

论文题目　隋唐时期的胡乐人研究

Title　Research of musicians from Western Regions in Sui and Tang Dynasties

作者姓名　刘 硕

学科专业　音乐与舞蹈学

研究方向　中国古代音乐史

指导教师　赵维平　教授

完成日期　2019 年 3 月




## 学位论文学术规范声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：刘硕

签字日期：2019年5月25日

## 学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解上海音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即上海音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士、博士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权上海音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后使用本授权书）

学位论文作者签名：刘硕　　　　导师签名：[illegible]

签字日期：2019 年5 月25 日　　　　签字日期：2019年5月30日

# 摘 要

本文以隋唐为主要朝代，以胡乐人为主要研究对象，分别从国家、部落、家族、个体胡乐人入手，以声乐、器乐、理论、作曲、歌舞等体裁为依托，来论述他们在历史中的来源与构成、在音乐中的形态与载体。通过对胡乐人地理、形象、服饰的介绍，考察西域人的普遍特征；通过对弹奏、吹奏、击奏等胡乐器，胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞等胡乐舞的梳理，阐述昭武九姓乐人的才艺特点；通过其对唐代音乐的发展意义、对胡俗雅乐的影响、对多元文艺的贡献，展现胡乐人的地位和作用。由于时代的延续性和胡乐的传承性，自北周以来即大量进入中原的各地胡乐人，与本土的宫廷乐伎、市井的平民艺人、邻邦的外国乐人之间都有着频繁的双向交流与往来，与多种艺术形式之间有着密不可分的联系。论文运用了中国古代音乐史学、古典文献学与图像学的研究方法，来分析胡乐人的入华现象、阐发胡乐繁盛的原因；以图文并茂、数据表格的形式，来支撑胡乐伎数量众多的论据、对胡乐与综合文艺的共通与融合，进行了深度的探讨。

**关键词：** 隋唐音乐　胡人　胡乐　胡乐人 胡乐器　胡乐舞

# Abstract

This dissertation takes the Sui and Tang Dynasties as the main dynasties and the musicians from the Western Regions as the main research objects. Focusing on the countries, tribes, families and individual musicians respectively, relying on the vocalmusic, instrumental music, theory, composition, dance and other genres, to discuss their sources and costitutions in history, types and forms in music. Through the introduction of geography, appearance, in addition to costume, we shall investigate the general characteristics of the people from Western Regions. By meansof combining with plucked instruments, pipe instruments, percussion instruments and Hu Teng dance, Hu Xuan dance as well as Zhe Zhi dance, to state the talents of musicians. On the basis of the significance to the development of music, the influence on Western Region music, secular music and court music along with their contributions to the multiple literature and arts, the position and role of musicians in Western Regions are revealed. Because of the continuity of the times and the inheritance of artists since the Northern Zhou Dynasty, there have been frequently two-way communications and exchanges between the musicians from the Western Regions and local court, civilian musicians in the city together with foreign musicians in the neighboring countries. A variety of art forms are closely linked. This paper uses the research methods of Chinese ancient musical history, Classical Philology and Iconology to analyze the phenomenon of musicians from the Western Regions entering China and explain the reason why they flourished. In the form ofpicture, text and date table, this dissertation supports the arguments of numerous artists, moreover, probes deeply into the fusion ofmajority music forms together with comprehensive literature and arts.

**Key Words:**Music in Sui and Tang Dynasties people in Western Regions Western Region Music musicians from the Western Regions instruments in the Western Regions dances in the Western Regions

# 目 录

# 绪 论

## 一、选题依据及研究意义

### （一）论文《隋唐时期的胡乐人研究》所包含的范围、研究意义

1，《隋唐时期的胡乐人研究》研究目的

《隋唐时期的胡乐人研究》论及的对象是中国古代音乐史中，以隋唐时期为主要朝代的音乐人物的阐发，重点是针对昭武九姓胡乐人、胡舞人的研究。由于朝代的延续性、胡乐的传承性以及胡乐人的流动性，因此，笔者在行文中，除了阐明已见并论述有关隋唐时期西域阿姆河和锡尔河地区的少数民族胡乐人以外，还将分别对汉朝至隋代之间的胡乐人，民间、宫廷等多类型的部分重要中原乐人以及诸多音乐人物之间的联系作论述，兼及乐人与音乐技艺的相互交流，进而阐发唐代音乐繁盛的原因，胡乐人群体对于推动胡乐、俗乐、雅乐之间的关系及融合过程。艺术的形成不是孤立的，更不是一蹴而就的，在论文的最后，还将唐代音乐，尤其是胡乐人对同时期的舞蹈、文学、诗歌、绘画等多元文艺形式产生的积极影响作具体分析。

在论述和研究的过程中，除了引经据典，以史书为主、结合前人已有成果外，还将分析：

1）胡乐人，以及在进驻中原的胡人群体的普遍特点（地域、外貌、穿着、配饰、发型、身材、性格、体貌特征及各族、各部落、各国的异同点等）和区别于经商、为官、迁徙胡人的个性特点（能歌善舞、乐器多样、音乐习俗、形式丰富等）

2）昭武九姓的胡乐人自北周以来大量入华的先决条件，南方诸王朝之间与官方和民间也有往来，在丝绸之路中枢及新疆地区聚集的原因、音乐形态。

3）中原乐人人数众多，不仅分布在宫廷、民间各阶层，所涉猎的音乐形式和体裁也是多种多样的。文中将选取部分具有代表性的、贡献大的、传记详实的本土乐人，这些人物与胡乐、胡乐曲、胡乐器、胡乐人、胡人地区有着千丝万缕的联系，以探寻他们为了加速胡、俗、乐的融合，在胡、俗、雅乐三乐融合方面所起到的作用。

4）隋唐胡乐人所承载和延续的文化繁荣，音乐形式繁盛的开放、包容的文艺盛世的社会背景、缘由、意义、影响等。

由于地理位置、历史朝代和史实脉络的延续性，其实，在西汉的张骞贯通陆上丝绸之路之前，中原地区和西域之间的政治、经济、文化、艺术、习俗交流就已经开始了，这在正史上是有明确的记载的，在本文中于第一章的开篇，即有撰述。隋唐之前的南北朝时期的胡人（包括胡乐人）与民间和官方的往来也非常频繁，在多部史料文献中都有这些方面明确的记载，并且对隋唐时期的音乐人物有一脉相承的连续性的概述，很多乐人生平经历了好几个朝代。不仅胡乐人进入中原，逐渐被“汉化”了，中原包括音乐文艺在内的文学、诗歌、舞蹈、

绘画、饮食、服装等各方面也被“胡化”了，形成“胡汉交融”的现象，其繁荣往来和密集交流隋朝至大唐达到了顶峰。

2，论题及研究对象的性质

研究论题包括音乐史学、音乐图像学、音乐文献学、音乐考古学等多维研究的性质。以史类的正史《魏书》、《北齐书》、《周书》、《隋书》、《南史》、《北史》、《通典》、《旧唐书》、《新唐书》等史料和子部“杂事之属”的《唐新语》、《明皇杂录》、《教坊记》、《乐府杂录》、《唐语林》等笔记小说为论文支撑和参考依据。以《中国音乐史图鉴》、《中国音乐文物大系》、《中国古代音乐图像》、出土文物、出土胡乐人俑、舞人俑、胡乐人游乐宴饮乐舞图等图像资料;《中国大百科全书》中的“音乐舞蹈”部分、《中国音乐词典》、《音乐百科辞典》等权威辞书，多个省级及市级博物馆展品为辅助论据，并结合近现代音乐学、文学、历史学等各科学者已有研究资料，梳理出隋唐时期的音乐人物，特别是胡部音乐人物的概貌特征、个人音乐成果、群体价值所在，以及胡乐人对隋唐朝代音乐发展的贡献。

## （二）论题的理论意义、现实意义及应用价值

从历史进程规律来看，在中国古代有史记录的音乐史料中，隋唐时期的中国是世界上经济、文化最为发达的国家之一，开放的政策使中外的双向交流达到空前繁荣的程度。唐代由于社会安定、经济繁荣、国力强盛、友好对外，陆上和海上两条“丝绸之路”的畅通，使我国与西域各地都有着频繁的往来。当时的长安城，各国使节、胡人商贾们往来于此，络绎不绝，更荟萃了各民族及多个国家多姿多彩的歌舞乐伎。

在唐代的音乐研究中，调查和分析丝绸之路中唐朝的乐器、乐谱、律制等方面的学者和论文很多。而与之相关的乐人研究，特别是胡乐人研究却是零散、片面、个体和薄弱的，并没有形成一个系统而完整的体系。在中国音乐通史的专著中，对于音乐人物的研究散见在音乐机构、乐器、音乐理论和音乐思想等章节中，专门的“乐人”条目不常作为特定的研究条目，经常附属于其他的音乐体裁之中。但众所周知，不论是唐代的乐器演奏、声乐演唱、理论著作，还是宫廷音乐机构、民间音乐形式、少数民族文艺、对外音乐交流、隋唐文艺往来、外族音乐传播，都离不开音乐的主体——乐人。

除了中原本土的乐人以外，通过史料搜集，发现昭武九姓的胡人群体以及阿姆河和锡尔河为核心的河中地区，历史渊源悠久。自从汉代和魏晋时期以来，内陆本土和多个少数民族的人员交流密切：从地理位置上来看，有中国边疆地区、亚洲东部、亚洲中部、亚洲南部;从交流的内容来看，除了我们众所周知的经济贸易、政治往来以外，本文中所涉及的音乐、舞蹈、乐舞，都是当时的热点和焦点。陆上丝绸之路使得东西方的交流更加频繁，即使是语言不通的多民族、中外人员之间，只要是带着友好往来的态度，都能够互相融通。从古籍中我们可以看到，自汉代以来至南北朝时期，昭武九姓的各个小国家的人们，向往着大唐的繁荣，不远万里前来。他们之中很多是源自于康国、疏勒、安国、穆国等绿洲之国。胡人来华

的数量激增，他们在逐渐被“汉化”的过程中，也潜移默化地将优秀的文艺形式，传来了内陆，使得中原人们被“胡化”了。双向的联系越来越紧密，这些胡族人士，特别是乐人、舞人，不仅是历史的见证者，也是实实在在的艺术形式的传导者。

西域的大量胡人非常擅长商贸交易，很多人还具备自身的技艺。在乐舞方面，唐代官方认可的十部乐中，明确出自粟特的有安国乐、康国乐，有大量的粟特乐人来到中国。此外，唐代胡舞盛行，其中的男舞人腾跳有力的胡腾舞、女舞人快速旋转的胡旋舞、舞姿舞容委婉的柘枝舞具有鲜明的西域特征，以此为伎艺者在唐代也有不少。除了歌舞艺人，粟特人中还有杂耍艺人、说唱艺人、戏曲艺人等等，作为艺术门类中的一支，都与音乐有着不同程度的联系。唐代还有许多胡姬，其主业当然是卖酒，与此同时还非常擅长异域歌舞音乐，吸引了大量文人雅客和士族驻足，一定程度上推动了胡乐融入中原的进程，《全唐诗》中亦可见夸赞胡姬才艺的诗篇。

针对唐代音乐人物的研究，特别是胡乐人的研究，是一个有待深度挖掘的研究课题。唐朝从公元618年到907年，经历了近三百年时局稳定的历史变迁，据史料记载，有明确姓名的乐人就有两百余人之多。其中既有汉族乐人，也有胡部西域的音乐艺人，乐人种类繁多，囊括了声乐、器乐、制琴、乐舞、音乐理论、对外交流等诸多方面。笔者认为，由于古代历史现象、历史事件承前启后的复杂关联，因此对唐朝之前的魏晋南北朝、隋代、唐代之后的五代时期的史料、图像资料，也略有涉及。

综上，本论题和研究的理论意义和现实意义在于：

1，梳理从南北朝到隋唐时期总体乐人的地理分布情况、音乐体裁、舞蹈形态、分类概况，及与唐代音乐整体发展之间的联系。以宏观（昭武九姓乐人、东夷南蛮北狄西戎乐人、部分中原乐人特定群体）→中观（家族乐人、乐人部落）→微观（个体乐人），进行评述。

2，结合相关背景，通过对昭武九姓胡乐人地理方位、面貌、服饰、形象特征的分类以及西域各地区胡乐人的音乐形式，来分析产生这样历史现象的原因，胡乐能够衍生的土壤。

3，西域乐人是丝绸之路地带连接中亚与中国音乐文化艺术的桥梁和纽带，之前的学术史都将胡乐人作为个案研究，与中原的联系甚少。本论文将胡人对中原社会的“胡化”影响和自身的“汉化”改造，对于历史上异域民族与汉民族的在音乐上的关联，进行专门论证。

4，在隋唐二朝，除了本人重点论述的胡乐人以外，还有数量众多的中原本土乐人，据史料记载，有明确姓名的就有两百多人，而整体的音乐人物数量更是数不胜数。他们与胡乐人并不是孤立与毫无瓜葛的，反而，他们在琴艺切磋、音乐传承、乐曲演绎、二度创作、胡俗相融方面，有着多处交集，是必须被呈现出来的。

5，叙述音乐，不能离开音乐的体裁和载体，那么，胡乐又有哪些具体形态呢？在本文中，将分两章，分别对胡人的乐器（拨奏乐器、吹奏乐器、击奏乐器）；乐舞（胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞），通过唐代古诗词、出土音乐胡物、石窟中的乐器图像、敦煌壁画里的乐舞形象，逐一进行详述。

6，现如今，跨学科的研究热点正盛，在文末，通过唐代音乐与舞蹈、百戏、石窟、文学、诗歌、绘画等体裁之间的联系，来探讨文化艺术门类协同发展的意义、融合互动的贡献、积极有利的影响。

## 二、论题国内外研究现状

（一）国内外研究现状

1，对隋唐时期的胡乐所引发的“胡风”及影响作简要的概述。关也维：《唐代音乐史》，北京：中央民族大学出版社，2006 年。书中第二章第一节中可以看到，对龟兹乐、高丽乐、高昌乐等十部乐有基本的概况，胡乐曲及胡乐器的代表作也有部分阐述。有关各乐种的发源地、音乐形式、各乐种代表性的乐人、乐器、乐舞并未作整体和系统的归纳概括，由于该专著中未曾见乐人的条目，因此胡乐人的专门研究偏少。李西林所著的《唐代音乐文化研究》，北京：文化艺术出版社，2014 年。热情好客的中原人对于来自昭武之地的少数民族异域新声有着双重的想法：其一是对于胡风的强烈兴趣及有选择地吸收融合，赞叹西域的歌舞的异域风情；但是又因为本土传统儒学的理念占了多数，对外族音乐形式表现出了一定的担忧，不知其是否会扰乱原本的音乐大环境。对唐代音乐繁盛的原因作梳理和分析，着重对胡乐入华、胡乐与中原音乐融合的多部伎、乐曲进行了描述，但缺乏对于胡乐人个体的研究。日本学者岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局印行，1973 年。该专著是一本译著，是日本音乐学者对中国唐代音乐及文化、文艺的全面介绍，由亚洲国家学者专论中国的古代音乐，是不常见的。专著中除了以唐朝主要研究朝代以外，同时还涉及到我国南北朝至隋代的整体音乐情况。对胡俗乐融合（十部伎、坐立二部伎）以及胡乐、俗乐、雅乐的比较贯通（三乐鼎立）的论述与相互关系方面，对我论文的第四章有一定的借鉴作用，但胡乐中的具体音乐人物，也未曾见到专门的章节展开叙述。

2，对于胡乐从整体上的介绍，主要探讨胡乐的演出形式、胡人及胡乐对中原本土的影响。Laurence Picken and Noel Nickson：*Music from the Tang Court*，Cambridge university press, 2000。即劳伦斯·毕铿和诺爱尔·尼克松：《唐朝传来的音乐》（七卷），剑桥大学出版社，2000 年。该书为英文专著，从 1981 年以来陆续出版。其中在第二册中，提及西域音乐中的胡乐、胡音、胡骑、胡妆、胡曲《春莺啭》、《火凤》，以及《乐府诗集》中有关胡旋女、胡腾舞的论述。其间，也简要提及到唐代的一些乐人：白明达、虞世南、蔡亮、李百药等。但是胡乐人是如何进驻中原的？作为西域传来的外来乐种，进入之前和之后有何具体音乐形式？又有哪些国家和地区的胡乐人及乐人群落呢？全书对于唐代胡乐人、西域乐人并没有用专门的章节来交待清楚。赵维平的论著《中国与东亚音乐的历史研究》，上海音乐学院出版社，2012 年。此专著探讨了中国音乐的体裁和具体形态，扩展至古代日本、朝鲜、越南与历史上的东亚诸国。所涉及到的胡乐在丝绸之路上对大唐文化的贡献、西域胡乐人与中原的

交流与融合、宫廷乐人的地位及等级划分、作用功能等，由于篇幅所限，未作具体深入展开。向达：《唐代长安与西域文明》，长沙：湖南教育出版社，2010年。专著中对进入唐代长安的西域乐人的音乐、舞蹈、娱乐活动作了深入的研究，介绍了开元前后中原文明的“胡化”现象，对了解唐代中西文化交流史有重要作用。对于隋唐之前的西域音乐及各乐之间作了详细的比较分析。但就具体乐人而言，除了对苏祇婆有专门研究，其他人物多为面上概括性质的描述。

3，对唐代昭武九姓、胡乐人从整体上概述探讨。毛水清：《唐代乐人考述》，北京：东方出版社，2006年。著者是文学学者，这是有关隋代和唐代112名音乐人物研究的专著，乐人数量众多，乐人涵盖面广。所提及的胡乐人零散分布的只有十余个人，但是没有形成专门外来乐人的体系，也并未对胡乐人与其他乐人进行比较分析。刘惠琴、陈海涛：《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》，北京：商务印书馆印行，2006年。这本有关粟特人的专著，聚焦于胡人进入中原的原因、汉化的具体过程进行了详述，对于昭武九姓人物的地理分布、音乐艺术发展情况，引起“胡化”和“汉化”的双向交流，是作者认为值得关注的一个问题。但粟特音乐人物在入华粟特人中所占的比例不是很多，如何将其挖掘出来，并概括出其特点，是有必要关注的一个要点。许序雅：《唐朝与中亚九姓胡关系史研究》，兰州大学出版社，2012年。专著从历史学的角度，聚焦于中亚九姓诸国与唐朝的交往，梳理的方面很多，例如宗教、文化互动、入仕方面，也论述了昭武九姓胡人入华的原因及胡乐东渐的历史动态，但音乐艺术方面未曾详细论述。

4，专门对昭武九姓胡乐人的图像研究。乾陵博物馆：《丝路胡人外来风》，北京：文物出版社，2008年。这是一册彩绘版、图文并茂，专门的胡人图像资料书籍，每幅图都有着图片说明。在这本图像书中，表现了胡人，同时也包括胡乐人在丝绸之路通道上的商业、为官及音乐文化等方面的各项活动，表明了这些深目高鼻、多须髯、体型高大、善商贾、嗜葡萄酒的西域人在民族大融合和交流中的意义，与胡人相伴的有大量的马匹和骆驼，也从侧面体现了胡人们的地理气候特点和交通方式。值得一提的是，该图像书也是本人论文重点图像资料来源，胡人、胡人外貌、胡人服饰等节中引用了该胡人图像书。朱浒的专著《汉画像胡人图像研究》，北京：生活·读书·新知三联书店，2017年。从胡人的一些外部因素，例如：地理、形象、服饰的画像中，以及族群来源等方面来介绍西域人群，用图像学的方式，从美术家的专业角度，将汉唐时期胡人的穿着服饰、配饰发饰、靴帽腰带与音乐舞蹈、百戏杂耍等艺术形式相联系，图文并茂，详略得当。但是胡乐人群体在音乐方面的贡献和作用，他们在音乐本体与体裁上的具体表现，与唐代其他乐人之间的联系，本书在文字上并未显著涉猎。张志清、荣新江：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》，北京：图书馆出版社，2004年。这本书以图像学为重要研究手段，聚焦从中国古代的十六国到隋唐时期，出土古墓与文物粟特人在丝绸之路上所留存的佛经故事，中亚粟特商队中的乐舞图像，涉及到了宗教内容、商业贸易与宴饮乐舞。但是粟特乐人与本土乐人之间的交流、融合并未作出论断，

且粟特乐人是粟特人群中的一小部分，与粟特商人、为官者又有何区别与联系？这是本人研究中所要论述的一部分。

5，与胡乐、胡人音乐密切相关的胡乐器的研究现状。[日]林谦三著，钱稻孙译：《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年。同之前讲述到的岸边先生的撰书一样，这也是一册译著，作者是东亚著名的音乐学家。这是乐器的专门书籍，以中国乐器为重点与核心，与此同时也涉及亚洲其他近邻国家的古乐器。在介绍的过程中，涉及到日本、越南、朝鲜、印度等国家。依据传统乐器分类法的弹奏乐器、吹奏乐器、打击乐器、体鸣乐器的四大纲目，来进行介绍、探讨和考述。对于各乐器的起源、沿革、乐律及乐器名称的语源等诸多问题，在考证、研究、鉴别的基础上，直观地以图片的形式，展现了乐器在内的各方面的音乐交流、文化传播和融合。其中古籍文献信手拈来，译著读来颇具译著所需要的信、达、雅之尊重原文、通顺语义、文辞润色的美感。金家翔：《中国古代乐器百图》，合肥：安徽美术出版社，1994 年。专著是图文并茂的乐器书，概括了中国从先秦到清代的古乐器，隋唐的胡乐器也囊括其中，亮点是手绘乐器生动传神，乐人演奏乐器的动作状态一目了然，当中的胡乐器与中原乐器，是混合起来陈述的。曹川：《从琵琶用弦的演变看唐宋时期的胡乐华化现象》，《中国音乐》2014 年第四期。文中介绍了西域代表乐器——琵琶，从南北朝时传入中原，由西域异国传入乐器转变为中原华夏主流乐器的时段中，使用鹍鸡筋弦到改用丝弦，在改进演奏技法的同时，催生了新曲和音乐风格，完成了琵琶这一胡乐器的“华化”历程，观点鲜明，有理有据。

6，与胡乐、胡乐人的音乐舞蹈相关的各类前人研究成果如下。中国舞蹈家艺术研究会舞蹈史研究组编写的《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996 年。该专著涉及的面比较广，除了对唐代的舞蹈诗作了详尽的撰述，包括：健舞、软舞、霓裳羽衣舞、坐立部伎、各种舞蹈的动作姿态的归纳以外，还对唐代歌曲、器乐（弹拨乐、吹奏乐、敲击乐）、服饰等进行了细致的划分，在器乐的分类下有多种具体乐器，是一部音乐歌舞方面的诗作全集，其中的箜篌、筚篥、五弦、胡笳、曲项琵琶等胡乐器唐诗亦引用来作为我的参考资料。刘晓伟：《粟特乐舞入华及其成因》，《音乐研究》2016 年第四期。该论文梳理了自从北朝以来的粟特乐人存在情况。粟特人随着丝绸之路进入中原以来，带来了乐舞，并将其融入到隋唐的多部乐之中，推动了多元乐舞文艺大繁荣。论文主要聚焦于北朝后期出土墓葬中的乐器规模、乐舞图像，由此来探讨粟特乐舞入华流变的过程和原因。任方冰：《中古入华粟特乐舞及其影响》，《音乐研究》2016 年第四期。论文梳理了粟特乐人从北朝末年的传入期、隋唐之际的繁盛期、安史之乱后的消融期，期间的音乐活动、乐舞情况、乐人影响。通过史书记载、出土文物，以多个表格的形式，展现了粟特乐人从西域至中原的流传具象。并总结出粟特乐舞对中原各阶层的联系，对中土音乐、乐舞“胡化”的深刻影响。

7，胡乐及胡乐人与隋唐时期综合文艺交融的研究现状。冯文慈：《中外音乐交流史：先秦——清末》，北京：人民音乐出版社，2013 年 7 月。专著讲述了从先秦至清末的中国与外

国之间的音乐交流历史，书中还特别提到了中国与相邻国家的交流史始末及胡乐根植中原、中国本土音乐详细发展的概况等，对西域音乐、乐伎、乐器、乐舞、诗赋多有介绍与研究，是中外音乐交流的专门书，涵盖了中国古代的多个朝代，并且研究音乐的门类齐全，可看到相关音乐体裁之间的联系。秦序：《中华艺术通史·隋唐卷 上编》，北京师范大学出版社，2006年。该专著是中华艺术通史中的隋唐两朝的断代部分，详尽阐述了有三百多年历程的，中国最发达的朝代之一的唐朝时期的音乐繁盛的原因、最高统治者对当朝音乐发展的政策、以及音乐与舞蹈、文学、美术、绘画、书法等相关艺术形式的联系、在对外交往的过程中所产生的积极的影响。该专著彩色图片对应详尽文字、图表附录齐全，彩页插图、资料全面，是研究隋唐综合文艺的大百科全书。赵喜惠：《唐代中外艺术交流研究》，陕西师范大学2012年博士论文。该博士论文是历史学的博士论文，从乐舞、百戏等方面，较全面地梳理了唐代与相邻诸国之间的艺术交流与融合。从历史学的角度，引用大量文献，对隋唐时期的乐舞、乐人、乐器进行了阐述与论证。由于“艺术”的涉及面较广泛，文中还有对美术、雕塑、书法等的论述，对于中原乐人只作为一节中的一个小条目，有关胡乐人的具体贡献等相关内容并未引申展开论述。

## （二）研究现状分析

1，目前学术界对胡乐人研究现状的不足

1）没有形成系统的研究框架，对古代于丝绸之路上西域乐人的进驻、当时中国周边西域乐人与我国中原本土音乐的交流方面，研究力度较薄弱。但这却是非常值得深究和探索的领域，唐代的不少乐人、乐器、乐谱流传到西域，对他们有着潜移默化的“汉化”的影响，而外国使节、西域昭武九姓诸小国的音乐形式也从一定程度上影响了当时唐朝的音乐，引起了长安等大都市的“胡风”热潮。

2）唐代乐人、胡乐人的记载，尤其是非官方的民间乐人的资料比较零散、琐碎，在正史中不能全部论及，而是纷纷散落在笔记小说里面。通过查阅和搜索相当数量的通史以及古籍文献，笔者发现，一些乐人的事迹分布于多种书籍之中，有些记载往往互相没有联系，有的在皇帝乐议中论及，有的在乐器介绍中提到，有的在音乐机构中呈现，因此，我需要多方考辨，将分散资料进行整合，才能勾勒出这些乐人生平的经历、音乐的才华技艺、对唐代音乐的影响和意义。

3）通过查阅作者的专业，笔者发现，有关唐代乐人的博士论文，相当一部分是由古代文学的博士生和历史专业博士生所撰写的，他们通常从古文学的角度来理解古代文献，引用隋唐等朝代的古典文献，从文字、注解、释义方面着手，考证史料，从历史学专业的角度来看待胡人在各方面的影响，相对缺乏音乐学专业的相关知识，对音乐本体以及具体音乐形态、艺术体裁；具有文学或历史学等文科学科的特点，对艺术门类音乐学的贡献相对来说，是有着所学专业方面的局限性的。

4）通史类的中国音乐史专著，有关唐代的条目大多集中在：宫廷燕乐、民间俗乐、音

乐理论、记谱法、音乐机构、中外文化交流等方面，很大比例的中国古代音乐史的专著书没有把“乐人”作为专门的条目列出来，而专门关注于西域胡乐人的论述更是微乎其微了，有些书即使列了“乐人”的条目，篇幅也不大，很多著名音乐家经常混杂在介绍其他体裁或条目之中。但据笔者整理搜集和集中归纳，乐人群体中的音乐人物数量是非常庞大的，有明确姓名的尚有几百人，未曾有名，但留有姓氏的还有更多。笔者思考：为什么不能将乐人作为单独一个条目或节名，来专门介绍与陈述呢？

5）在中国的古籍史料中，不论是子条目中有关“音乐志”、“乐律”；“列传”中的音乐人物与音乐事件；“列传”中的东夷、南蛮、北狄、西戎的介绍部分与胡族具体乐器、乐舞、乐人的陈述与论证，描述往往是零碎、分散的。特别是本论文中第三章有关胡乐人的特征研究中，其更是在地理部分才能寻找到，已经远远超出了音乐条目的范畴，但这却是了解胡人群体中所必须了解和归纳的。因此，需要将其系统整合、合理布局，才能显示乐人的整体概貌和音乐贡献。

6）从大量昭武九姓胡人群体中，入华胡人、随皇室前来胡乐工中，以及昭武九姓各个绿洲小国群体中，找出乐人们的特征、才艺、专长，分析他们是怎样进驻中原的？传入中原的原因何在？与中原人的交流都遍及哪些方面？从南北朝到隋唐时期，中原乐人和外族乐人在音乐上的特征分别是什么？通过以上分析，来总结胡乐人们在丝绸之路上所扮演的角色。

7）从胡人音乐研究相关的胡乐器方面来看，多从介绍的角度来提及，而胡乐器在西域的源流情况，在进入中原以后的嬗变和融合及改进情况，并未全部涉及。胡人群落的弹奏乐器、吹奏乐器、打击乐器，在形制、演奏法上有哪些特点？在哪些古文献中有专门介绍？与之分论点相关的乐器曲日和胡人乐器演奏家，代表人物是谁？贡献何在？值得进一步作探讨。

8）从与胡人音乐研究相关的胡乐舞方面来看，以连续旋转为特点的胡旋舞、腾踏有力为动力的胡腾舞、服装配饰复杂的柘枝舞三种胡乐舞为主要舞蹈形式，还有披上假皮的狮子舞、冬季演出的泼胡乞寒舞等等，在乐舞中与胡人音乐的结合状况比比皆是，胡乐人在乐舞中的姿态、服饰、妆容、长相、外貌等相关议题，在本文中笔者将以古文原文、配合现代文翻译白话文的形式，一一加以专论。

2，本论文拟解决和研究的问题

隋唐时期由于经济发达、政策开明，形成了音乐繁盛、乐舞俱佳的大趋势，对外交流频繁，乐器、乐舞、乐队等音乐体裁发展迅猛，这些都离不开音乐的主体——乐人的贡献。在可考的众多唐代乐人之中，昭武九姓胡乐人是外来音乐人物群体，他们与中原本土的乐人既有联系也有区别，具体来看：在胡乐、俗乐交融方面，乐人交流方面，乐曲二度创作方面有联系；在音乐具体形态、人物的外貌面容、性格特征、服饰装扮、发型配饰等方面有着明显的差别。“胡人”这个专有名词，本指中国西北地区的少数民族及域外民族的人们，胡乐即指胡人的音乐与舞蹈形式，同时也泛指宫廷中的“四夷乐”（四方乐），即东夷、南蛮、北狄、西戎各部族进献的音乐，还有邻近中国的以亚洲为多数的外国乐舞。根据前人已有研究成果，

结合专著书目、博士及核心期刊论文、图像资料来看，有几下几点问题是未曾深入探讨而值得分析与研究的：

1）丝绸之路上的胡乐人是如何进驻到中原的？据史料记载，隋唐不是起始阶段，其实在汉代张骞通西域，贯通丝绸之路至南北朝时期，中亚、西亚及周边国家和地区就已经和中原内陆有了交往，在政治经济、商业贸易、文化乐舞方面，都有所涉猎。在史料中是怎样具体体现的？胡乐人进驻本土一带的过程又是怎样的？

2）昭武九姓胡乐人在音乐方面的才艺多样，涉及到米氏胡乐人的声乐、曹氏胡乐人的乐器、石国胡乐人的乐舞等等。音乐、舞蹈与文学诗歌创作紧密联系，为数众多的诗人为胡乐人、胡乐器、胡乐舞、胡乐曲赋诗，在文学作品中也多有提及。胡乐与宫廷中的隋代七部乐、唐代十部乐、坐部伎、立部伎之间的联系如何？胡乐、俗乐、雅乐的融合是怎样的？

3）充满异域风情的胡乐对于中原本土的“胡化”进程以及大唐中原对少数民族胡部的“汉化”是从哪些方面体现出来的？

4）从汉代至唐代，胡乐进入中原经历了一个怎样的过程？体现在哪些音乐的具体方面？在音乐以外的其他范畴内又有哪些表现？

5）胡乐器与胡乐舞的发展与胡乐人之间的直接联系与间接联系是怎样的？乐人音乐家、乐器演奏家、乐舞舞蹈家在胡人群体中扮演着什么样的角色？对于促进隋唐音乐文艺发挥了怎样的作用？

6）在大一统的隋唐朝代，文艺兴盛，音乐与相关的舞蹈、百戏、散乐、石窟、文学、诗歌、绘画体裁之间，有何紧密关系和交集？怎样起到互相促进与融合的作用？

## 三、论文框架及研究方法

### （一）研究设想、研究方法及相关问题

1，《隋唐时期的胡乐人》所研究的专题与个人特色

1）本文主要分析以隋唐时期为主，也向前追溯到隋代以前的汉至南北朝，即南北朝→唐朝的音乐概况、音乐人物才艺分类、音乐体裁特点、对唐乐的贡献。

2）根据史料，分别研究昭武九姓胡地的音乐存在状况、音乐沿革规律、音乐流变轨迹。

3）胡乐人在不同时期、不同地区，在史料文献中、考古出土文物中，发现的胡乐器形状、胡乐俑形象、胡乐舞舞姿等乐舞现象和形式。

4）中原乐人与异域乐人一样，数量众多，文中涉及少量中原人物，挑选具有重要贡献的、与胡乐人人物有关联的本土艺人，作个体的分析和研究，以点概全，分析阐述。

5）隋唐时期的乐人群体，他们对这一时期其他音乐体裁的贡献是：声乐、器乐、乐舞、作曲、乐律、音乐理论、音乐表演、对外交流等方面。

6）胡乐器按照演奏法可分为弹拨、吹管、打击等三类乐器，论文具体介绍了乐器的形

制、演奏法，同时演奏该胡乐器的主要乐人。

7）胡乐舞按照舞蹈动作，主要分为三种：胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞，分述十个部伎、坐部伎、立部伎中舞者的舞容身姿、服饰妆容、配饰搭配，来展现胡乐人的乐舞发展情况。

8）昭武之地西域的胡乐与中原民间的俗乐、宫廷的雅乐相融合汇通，对隋唐中外音乐交流从对峙到消化、融合的过程及影响。音乐与相关艺术文化形式：舞蹈、百戏、文学、诗歌、绘画、书法、壁画、雕塑之间的关联。

2，达到预期目标的可行性分析

本文以隋唐时期的音乐人物作为研究课题。选取隋唐时期，因为这在中国历史上是历时时间久，政治稳定、经济发达、文艺兴盛、对外交流广泛的大一统王朝。选取音乐人物是因为结合前人研究状况，这方面的资料和已有研究成果大多集中在对乐人的生平、个体的音乐贡献、某方面的音乐技能来探讨，没有形成一个系统、将乐人集合为整体来把握，对于所处的历史背景和带来的积极影响并未深入研究。

本文以昭武九姓的胡乐人为重点研究对象，理清他们在丝绸之路沿线所起的作用和扮演的角色；音乐的形式与体裁，所涉及相关乐器、乐舞、音乐现象等，同时涉及数十位与胡乐诸多方面有联系的中原个体乐人，来分析外来音乐在传入中国的历史中所产生的发展、流变、融合过程。

本论题从微观方面来看，是全面梳理以隋唐时期为主要断代朝代的，音乐人物，特别是胡乐人的存在情况（地理方位、体貌特征、穿着配饰）、乐人技能（演奏、演唱、表演）、乐人贡献（双向交流）；中观方面是综合总结：家族音乐人物（曹氏琵琶家族、裴氏琵琶家族、米氏歌唱家族、何氏歌唱家族、安氏舞蹈家族）、丝绸之路各地区音乐人物（米国、何国、安国、康国、石国、曹国、史国等）、朝代（南北朝→隋朝→唐朝）各个时期胡乐人的音乐活动；从宏观上来看，是外族王朝与中原王朝在政治、经贸、文化，以及包括音乐在内的文化艺术各方面的往来、交流、融通。

3，论题研究拟采用的方法和手段

结合有关论题，拟采用的写作方法和手段：

史料搜集：将四库全书中史类的正史、子部的笔记小说、杂事之属的资料做系统梳理。具体来看，涉及音乐志、礼乐志、西域列传、人物列传、地理边防等相关条目。

文献阅读：阅读近现代人的专著、与本论题直接相关的硕博论文和核心期刊论文，在前人研究基础之中，从新视角和广思路角度进行阐发。书籍包括文字专著、词典辞书等。

图像辅助：利用中国古代音乐图像、胡人图像书籍，各地的博物馆资源，对入华西域音乐人物进行外貌、面部、体型、衣帽、配饰等方面的描述、论证。

文学、史学相关交叉学科研究：中国古代音乐史隶属于音乐学领域，但与文学、历史学、地理学、考古学、美术学、艺术学有着千丝万缕的联系。结合文学与历史学等学科的研究方

法，有利于论题的展开、资料的梳理整合。

4，论文的创新点

1）在论述胡乐人的同时，从其地理位置、环境风貌、政治因素、经济状况、交流往来等外围方面来分别展开探讨，研究胡人音乐是根植于怎样的历史大背景和环境下的。

2）兼及胡乐器与胡乐舞，将具有胡乐特性的乐器、舞蹈与人物相结合，在相关演奏家、舞蹈家、音乐曲目、音乐体裁、音乐形态中窥见胡人音乐的全貌。

3）唐代是大一统稳定的历经近三百年的繁盛朝代，但是胡乐人昌盛与发展并不是这一朝之内的音乐状况，胡乐人的进驻也不是一个断代能梳理得清楚的，这就需要往前追溯，从南北朝时期、隋朝时期，往后延伸，连贯叙述。

4）文章标题虽为“隋唐时期的胡乐人”研究，但是隋唐的乐人群体巨大，很多中原乐人不仅与胡乐人联系甚密，例如宫廷阶层、平民阶层，还为隋唐音乐做出了不可忽略的贡献，因此本文中也专门用一节提及中原重点主要乐人的存在情况。

5）唐代由于统治者的重视及整体大环境的促使，使得整个文艺氛围，不仅仅是音乐一个支流，其他相关的艺术形式，包括：舞蹈、文学、诗歌、美术、书法、雕塑、石窟等方面，都有着长足的进步与开拓，与西域昭武九姓乐人的推动有着千丝万缕的联系，是文末的论点。

6）本论文图文并茂，全文正文中每个章节均配有大量的图片，来支撑文字的陈述与论断，以乐人、乐器等石窟壁画实物图像、出土音乐文物、乐俑、器物来进一步辅证论点。与此同时，文中还有多幅笔者自制的表格，以陈列数据、归类统筹，将研究对象一目了然、简明扼要地呈现出来，并在表格下方有自己原创的分析和观点。

5，研究过程中可能遇到的问题及解决办法的预案

就《隋唐时期的胡乐人研究》论题而言，可能遇到的问题及解决方法是：

不论是古代史料，还是近现代的资料，如前已述，都是分散的、零碎的，需要统筹将其整合起来，精准切入，选择符合自己研究课题的参考书目、文献和相关资料。

以隋唐朝代为主的乐人考察，同时涉及隋之前的汉至南北朝的历史沿革背景及史实脉络延续，整体来看，前面时期的胡乐人处于渐渐来华，人数和入华频率上并不像隋唐时期那么盛，因此在资料方面，需要多方查找、深度挖掘。

对于胡人的资料，要善于思辨，将群体中音乐人物择选出来，加以分析和探讨。

中原乐人数量众多，优中选优，学会取舍，在整体涉及多个音乐载体的大前提下，将对历史影响较大、音乐贡献较多的、与“胡”有联系的部分人物作为重点论述。

将隋唐时期乐人如何在丝绸之路沿线发挥作用，外族人如何进驻中原、胡乐、俗乐以及雅乐怎样融合，与多个文艺形式与体裁，在前人已有研究成果的基础上，综合归纳之后，阐发自己结合胡乐、胡乐人的新见解。

# 第一章　隋唐时期乐人的来源与构成研究

随着西汉武帝时期的张骞开通了丝绸之路的通道，大量西域胡人慕名前来朝贡、为官、定居、通婚、经商，当然也不乏文艺歌舞艺人群体。由于中原地区繁荣发达、开明兼收，具有凝聚力与向心力，多地异族人士自汉至唐纷至沓来。隋帝“开皇乐议”、唐帝“创制新声”，都表明了最高君主对音乐的热爱与重视。在太常寺、教坊、梨园等宫廷音乐机构中，遍布着大量分列等级、才貌俱佳的女性乐伎，多才多艺、技艺娴熟的男性乐人，年纪尚小、初露锋芒的小儿歌手等。中原乐人在声乐演唱，弹拨乐、吹管乐、打击乐等乐器演奏，斫琴制琴，著书理论，作曲度曲，诗人作词，散乐百戏，曲艺杂耍，对外交流方面，都有着明确的史实记载与杰出才干。丝路驼铃见证了东西往来的盛况，也传入了西域的乐舞，多见于出土胡俑文物、石窟壁画、雕塑雕像群等一级史料中。胡物、胡酒、胡器、胡戏、胡装、胡妆、胡乐、胡舞，遍布于隋唐人民的衣食住行、文娱活动、文化盛事之中。多国、多地的胡乐人相互交流与学艺、歌女在酒楼茶肆争相献唱著名诗人的配乐诗词、胡乐人与中原乐手在乐坛上切磋琴艺的趣闻轶事，也多被诗人、文人所歌咏称赞，纷纷创作诗篇或辑录于史料之中。

## 第一节 隋唐时期的乐人研究

对于西域诸昭武地区的追随和热爱，其实并不是起源于隋唐两朝代的，而是早在东汉末年，就已经逐渐开始了。我们从史籍中可以明确看到，汉灵帝对于胡人的生活风俗、物品服饰、音乐舞蹈艺术的兴趣，是非常偏爱的。这既体现了胡人带来的“胡风”之延展趋势，也从侧面反映了皇室阶层对于外来文化不是抵触和反对的观点，而是充分接受与接纳的态度。古籍中很早就出现了有关“胡”的介绍，《史记》：“今吾将胡服骑射以教百姓。”①《汉书》：“大汉北有强胡，胡者，天之骄子也。”②我认为，“胡人”有几层阐释：狭义的含义是指我国古代北方和西方的少数民族；而广义的解释还包含中国周边，特别是亚洲区域的外国或外族人士。《后汉书》：“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞、京都贵戚皆竞为之。”③从汉灵帝时期开始，来自于昭武九姓的胡人，不远万里，带来了异常新奇的西域物品，从衣、食、住、行，到音乐舞蹈，涵盖了生活和娱乐的多个方面，使得中原人士大饱眼福的同时，也带来了西域的胡风热潮。中国出产与盛行的茶叶、丝制品、瓷器、漆器、工艺品等来自于中原本土的珍贵之物，受到外国人士的喜爱，因此大量地运送和销售到了中亚、西亚、南亚等近邻各国。这些商品经由商人们之手，纷纷售往欧洲各国，被王室

①[汉] 司马迁：《史记・卷四十三》，北京：中华书局，1975。

②[东汉] 班固：《汉书・卷九十四上》，北京：商务印书馆，1934。

③[南朝] 范晔：《后汉书・五行志一》，志第十三，北京：中华书局，1975。

贵族们视为东方珍宝。

到了南北朝的时候，我国中原地带的各少数民族热情好客、能歌善舞，同时还非常热衷于与其他周边的国家和区域睦邻友好。当时，亚洲国家的音乐陆陆续续流传到中原本土，北周武帝时期，和突厥的联姻、通婚和乐舞交流，就是一个很好的例证。昭武之地的龟兹、康国等绿洲国家派来了遣使，他们组成西域乐队，随着突厥皇后入华的队伍一起来到了长安都城。在随行的人员中，也有一些善歌和善乐器的乐人、善舞善杂耍的舞工，这些来自昭武之地的西域乐舞音乐家们不远万里，把来自她们家乡优秀的胡乐器、胡乐曲、胡乐舞带来了中原大地。伴随跟着皇后而来的这些艺术家们，当然也包括本论文所主要关注的来自于西域胡地的胡乐人们，都是中国古代音乐史中隋唐朝代非常重要的音乐人物，她（他）们为繁荣中原文化、促进中国本土与西域、乃至亚洲邻邦各国之间的友好往来、音乐舞蹈艺术的融合与互通，做出了举足轻重的贡献。

乐人苏祇婆是南北朝时期西域龟兹地区的艺人，他的才艺不止一件，既会弹奏琵琶，同时也是一名杰出的乐律学家。苏祇婆的主要贡献在于把西域昭武之地的龟兹音乐的律制理论，毫无保留地传授给了本土的乐人——郑译。由于音乐理论“五旦七调”的发展和运用，进一步使得我国的乐律理论更加地趋于完善。苏祇婆所引入的理论是带有西域少数民族调性与律制的理论体系，用乐器琵琶来定律，从史学上的乐律研究历程来看，对于我国隋唐“燕乐二十八调”的发展与进步，也产生了较为直接和深远的积极影响。这个例证使我们清晰地看到，胡乐人的来华，对于中原传统音乐本体及形态方面，所带来的融合与交汇，很好地促进了汉族与少数民族音乐的大融合。

隋朝的文帝杨坚建立了隋朝，在政治上实行了开皇之治，统一的政策使得南北分裂的局面，得到全面的好转。他作为隋朝的最高统治者，也非常理智和正确地传承了包括音乐及乐舞在内的各项南北朝的文化艺术。隋朝初年，宫廷设置了七部伎的乐部编制，西域的乐伎和乐工也开始频繁地向中原地带挺进了；到了开通大运河的隋炀帝杨广时期，乐部里加入了新的成员，进行微调的同时，还扩充为了九部乐；再之后随着时间的推移，最终形成了大唐的十个乐部的体系。从这些多部伎当中，我们可以明显地看到，皇室中的帝王、大臣、乐官们，将当朝朝代的音乐形制与西域各昭武之地国家的音乐，有机地结合、吸收、消化和创制了。西域的异域新声传来了以正统、传统为基础的中原本土以后，被汉族人士根据当地的音乐潮流，进行了二度改创，音乐艺术一度繁盛更新，交替不断，文艺氛围更加浓厚，推进了汉代至大唐的辉煌历程。以史可鉴，隋代统一而稳定，唐代经济发达而昌盛，对外交流友好而频繁，亚洲各个邻近国家都向往着开放、文明又处于当时世界前列的大唐王朝。中国包容并收、睦邻交往的理念深入人心，对外有着向心力与凝聚力，丰富的物质文明与多样的精神文明齐头并进，自然而然地成为了东、西方进行经贸商业、文化艺术、音乐歌舞互动与交流的中心国家了。

# 一、南北朝至隋代的乐人

## （一）南北朝至隋代乐人情况统览

胡人与中原人的交流与联系其实是远远早于隋唐二朝的，从之前的汉朝张骞开通西域，贯通了丝绸之路以来，胡人们与中原汉族人们在政治、经济、商业、文化、艺术方面，就渐渐有了联系与交流。这一历史事件与人物脉络，在多部古籍文献中都可以看到明确的记载。《史记·大宛列传》："自大宛以西至安西，国虽颇异言，然大同俗，相知言。其人皆深眼，多须髯，善市贾，争分铢。"[①]从《史记》中的这段话中有关地理位置和胡人面部外貌的描述来看，西域的胡人来自于锡尔河、阿姆河之间的牧畜草原绿洲地带，从大宛的西边一直贯通到安西地域。虽然胡人的语言与我们中原内陆的话语之间有着明显的差异，但是日常的生活习惯和风俗观念，跟本土是基本相似的，由于善于交际，胡人们来到中原以后发展得很好。他们的面部有着胡须旺盛、鼻梁高挺、面部轮廓和线条清晰等明显而典型的西域人种外貌特征。这具体在本文第三章第三节中将配合图像有专门的详细论述。胡人是一个擅长商旅贸易的少数民族，善于做生意以及锱铢必较，是他们作为商人经商的特点。

早在汉代，《龟兹乐》、《康国乐》、《安国乐》、《高昌乐》、《疏勒乐》等许多西域的乐舞就已经传入中原了，乐人、舞伎大量出现，层出不穷，艺伎和水平高超，配合着飘逸华丽的舞衣与精致典雅的妆容，成为长安都城内外的一景（图 1-1-1-1）。西汉初年的时候，皇帝将相们还经常在宫廷内邀请胡伎、胡姬歌唱胡韵、演奏胡乐器、舞蹈柘枝舞等等，一度流行开创了"作于阗乐"的风俗（"于阗"为昭武九姓中的一国）。随后，到了两晋南北朝，更多的音乐家、舞蹈家受到中原强大文艺背景的影响，以部落、家族等小团体以及个体的多种方式，进驻中原地带，随即，各西域乐舞的民族之风在辽阔而广袤的中原蔚然盛行（图 1-1-1-2）。

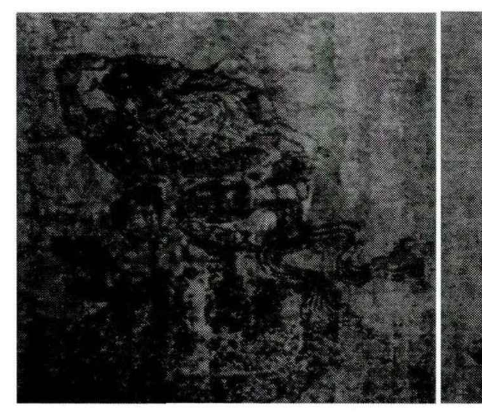


图 1-1-1-1

唐 尉迟乙僧 《舞姬图》（一）

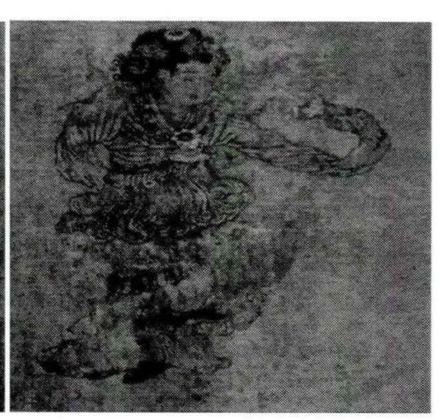


图 1-1-1-2

唐 尉迟乙僧 《舞姬图》（二）

① [汉] 司马迁：《史记·大宛列传》，卷一百二十三，北京：中华书局，1975。

从后凉朝到北魏时候的一百多年间，君王将都城定在洛阳。《龟兹乐》在中原流传的过程中，（龟兹是西域北道诸国之一，也就是现在的新疆库车地区），随着时间的推移，已经有了一些变化和改进。《安国乐》、《疏勒乐》都是大约在北魏时候经由昭武之地，长途跋涉穿过陆上丝绸之路，最终到达本土地区的；又经过了接近一百年，高昌国的音乐也跟随其他部伎先前的脚步，踏进了中原的土地。不久以后，作为昭武九姓中的第一梯队中的大国和盛国——康国，通过皇室王后的遣使人员，出现在了中原大地。

自从西汉的张骞贯通了举世瞩目的陆上丝绸之路以后，就不断地有不同国家、不同地区、不同民族、长相与中原人士有着明显差异的外族人们，纷至沓来，进入内陆中原地带。他们前来内陆，各自的目的也不尽相同：经商贸易、朝贡使臣、定居扎根、通婚联姻、为官仕途、学习交流、乐舞技艺等等。由此可见，有相当数量的乐工、舞者、杂耍艺人、百戏从艺者朝向唐朝的都城进入中原地区。自东汉以后，直至隋代之前，诸多年数不长的小朝代都有与长安等大都城交流的史实记载。洛阳、长安、扬州等城邦，凭借着发达繁荣、并蓄开放的城市影响力，吸引了多地的异族人们积极前往，从而成为了昭武之地胡族人在中原内陆的聚居地。

时间继续向后推移，沿着历史的走向和脉络，来到了较为动荡的南北朝时期。隋朝统一了中原地带以后，随即将南朝、北朝流行的各个民族、各个部落、各个地区的乐舞，无一例外地统统加以整理、编排，选择其中部分乐舞列入宫廷宴乐《七部乐》、《九部乐》。公元 640 年左右，唐代太宗皇帝统一了高昌地，并下诏书将其列入到了十部乐之中。

由于当时的民族大迁徙和人口频繁流动，使得文化艺术、歌舞艺伎方面的互动增多，音乐往来逐渐升温。《隋书·音乐志》：“及天和六年，武帝罢掖庭四夷乐。其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐焉。”[①]到了北周时期，周武帝下命令取消了掖庭中四夷音乐的演出，之后，皇帝又娉王室的皇后到了北狄，获得了更多诸如龟兹乐乐部的西域乐舞，还将高昌的音乐混入其中，合并在大司乐的演出之中。

由此可见，北周前期长安城内昭武之地的胡人数量还不是十分地多，到了北周后期，长安及周边才逐渐犹如雨后春笋般地出现了一些胡人的族群聚集群落。诸国开始用何、安、曹、史、米等昭武九姓来命名各自的国家。如第一章之前的绪论文字所概述，虽然语言和相貌与中原汉族人们不完全一样，但完全不妨碍胡人与汉人的交流与互动，胡部落民族的生活习惯、宗教信仰、杂耍乐舞等对北周社会产生了很大的影响。

《通典》：“周武帝娉突厥女为后，西域诸国来媵，于是有龟兹、疏勒、安国、康国之乐。帝大聚长安胡儿，羯人白智通教习，颇杂以新声。”[②]周武帝宇文邕时期，各个东夷、南蛮、西戎、北狄等地区的国家，纷纷来到了中原，由于皇帝开明的政策和打开国门的思想，胡人来华数量达到了新高。聚集长安都城的胡人，所演奏的胡乐、演唱的胡曲，被市井及宫廷所采纳。羯人白智通善于教习音乐和舞蹈，受胡风的影响，在音乐创作之中，还经常加入了胡

① [唐] 魏徵等：《隋书·卷十四》，卷十四，北京：中华书局，1975。

② [唐] 杜佑：《通典·卷一百四十六》，北京：中华书局，1988。

部新声的元素。这些来自于西域各国和各地区的美妙的异域之音，不仅仅在宫廷朝殿上大放异彩，在民间市井阶层，同样备受关注与喜爱，在民间节日的庆祝活动中，例如后文第二章第二节乐舞内容中，所述的西域“泼胡祈寒”舞，就受到了中原一众的追捧。

北朝时期的音乐和舞蹈大量的汲取了疏勒地区、龟兹地区、天竺地区的音乐形制。从魏晋以来，中国边境的广大地区乐舞音乐家们将他们本民族和本地区的艺术形式陆续带进中原，给我们汉族一贯的传统音乐，带来了新奇和新鲜的少数民族元素。甘肃敦煌莫高窟壁画中弹拨、吹奏或者击打着西域胡乐器的飞天女乐伎形象，新疆克孜尔石窟中具体而形象的乐人、乐舞和乐器图像，都是一个个生动的例子，很好地保存了古代诸胡族之地的文化艺术，是宝贵的中华音乐遗产。

南北朝到隋朝的音乐舞蹈等文艺发展迅速、态势良好，本论文所关注的很多著名的音乐人物，多次见诸于各个古典史料之中。《旧唐书》：“后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业，至孙妙达，尤为北齐高洋所重，常自击胡鼓以和之。”①曹婆罗门家族，是历史上有名的传世琵琶家族，但曹氏婆罗门一开始并没有向专门的琵琶老师或乐手进行系统而正规的学习，而是启蒙于一个既经商又有琵琶才艺的商旅。再之后，曹婆罗门将这门琵琶的手艺传给了他的儿子曹僧奴和孙子曹妙达。这一家的琵琶技艺十分高超，受到了北齐主高洋帝的重用和赏识，在宫廷内，皇帝还经常召见他，击打胡鼓与曹氏琵琶曲所相应和，成为一段佳话。

不仅是曹婆罗门这一个曹氏家族，南北朝至唐代，曹氏家族，传承家业，代代有高人，个个是琵琶人才，弹出的曲曲是妙音，皆是历史上出名的琵琶人才。《乐府杂录》：“贞元中有曹保，保之子善才、其孙曹纲，皆世袭所艺。”②琵琶是隋唐时期最受用和出现频次最多的拨弦类乐器，因此自然而然的，会弹琵琶的乐手数量也是极多的。唐代的贞观年间，琵琶名手曹保一家如上述的曹婆罗门家族一模一样，也是一个琵琶世袭的家族，他的儿子名叫曹善才，其孙子名为曹纲（亦作“曹刚”），将琵琶演奏的手法一代一代地传承了下去。那么曹氏家族到底在琵琶演奏上有何过人之处呢？曹刚在演奏技法上善于运拨，裴兴奴善于拢捻（在本文其后的个体乐人部分，将进行详述）。在唐代众多诗人的诗作中，时常有歌咏曹氏家族琵琶伎艺超群，传颂称道的篇目，有的赞赏具体乐人、有的夸赞演奏手法、有的感叹动人曲目、还有的哀婉生平事迹。除了曹氏家族世代出琵琶手以外，昭武九姓曹国还有曹妙达、曹触新，曹者素等等出自于曹国、同时也姓曹的胡乐人们。昭武之地带的安国毗邻曹国，安国有乐人安马驹、安未弱，舞人安叱奴，他们作为载入史册的音乐人物或者舞蹈人物，不仅出现在了正史之中，多次被多位诗人赋诗，也经常见诸于唐代的笔记小说之中。

在隋代，据《隋书·音乐志》中记载，隋文帝杨坚是皇帝中很喜好音乐的一个君王，他所擅长的音乐才艺包括琵琶和作曲两方面。在开皇初期，贵为天子的文帝还“亲御琵琶”，也就是说，他贵为最高君主，不光对胡部音乐以及胡乐器喜欢、推崇，还亲自演奏琵琶乐器，

---

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，志第九，北京：中华书局，1975。
② [唐] 段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局，1985。

在帝王群体中是难得一见的好乐之帝。在隋代初期，皇室宫廷之中，除了有雅乐的乐曲，还能聆听到来自遥远西域胡地乐器的音响，可见隋文帝对西域音乐的偏好，也从侧面验证了宫廷阶层对这种新声的认可和允许。

我们再来从具体人物的进驻、流动方面来探讨和分析。大批次的粟特人来到中华，于汉代时即掀起了“胡化”的风潮，到了魏晋时期，相互的往来依旧络绎不绝，生生不息：商人前来贩卖胡器、胡物、胡瓶、胡食；入仕者前来就职、朝贡、觐见、为官；文艺爱好者前来唱歌、跳舞、杂耍、戏弄等等。北周的周武帝时候，西域人口大规模进驻长安等地区，当时除了很多西域诸小国与南方王朝之间的官方交流与联通以外，从史料中亦可发现数量不少的民间艺人往来的事迹。《北史》载：“安马驹、曹妙达、王长通、郭令乐等能造曲，为一时之妙。”①《北史·恩幸传》中记载了很多不同姓氏的胡乐人于不同年份进入内地的史实，他们是：曹僧奴、曹善才、曹妙达、何洪珍、何士开、康昆仑、安马驹、安未弱等人。我们可以由此分析，粟特擅长贸易的商人和有艺术才能的艺术家进入中原以后，两地有多次深入的人员往来于学习，乐人的艺伎多种多样：声乐、器乐、舞蹈等。这些音乐与舞蹈人物凭借着昭武属地的名义，与中原密切联系，通过职务、贸易、婚姻、才艺等原因，纷纷来到中原，并由单独的个人逐渐形成部族与群落的集合体。

## （二）南北朝至隋代的具体乐人

### 郑译

北周时期以及隋朝时候的音乐理论家郑译，籍贯是现如今的河南开封之地。这个乐人也是非常热衷于弹奏琵琶的。郑译曾经在北周武帝宇文邕时候，拜师龟兹地区的琵琶名手苏祇婆，来具体地学习琵琶弹奏和音乐理论“五旦七调”的知识。《隋书》：“译以周代七声废缺，自大隋受命，礼乐宜新，更修七始之义，名曰《乐府声调》，凡八篇。”②郑译将宫廷中的礼乐加以更新和修订，开始编修相关的音乐理论专著，即《乐府声调》，一共是八篇的规模。郑译是周、隋之际的乐人，他通晓多种音乐才艺，奏乐琵琶的同时，但对那时还处在新观点阶段的西域龟兹乐声与“八十四调”论，阐发了一定的个人见解和想法，虽然郑译并不算一个乐律学家，但也给当朝的音乐学术带来了创新和新的思潮。隋代“开皇乐议”有十多年之久，音乐家郑译力排何妥等人废除旋宫转调的保守思想，给后人留下了不少有研究价值的乐律学史料，这些研究都是中国古代音乐史历程中宝贵的参考资料。

### 祖孝孙

隋朝初期时候的祖孝孙，于开皇年间，担任宫廷乐官协律郎的职务。他曾经提出了三百六十律的音乐理论，只可惜并没有被皇室权贵所运用和采纳。到了唐代年间，祖孝孙作为宫

---

①[唐] 李延寿：《北史·卷九十》，北京：中华书局，1975。
② [唐] 魏徵等：《隋书·卷三十八》，北京：中华书局，1975。

中有话语权的著作郎，多次担任吏部郎以及太常少卿的乐官工作职务，在唐朝624年的武德七年，祖孝孙奉皇帝下达的命令，协同秘书监窦琎，来共同修订正统雅乐。《隋书》："因遣协律祖孝孙……皆集乐府，晓音律者，颇议考核，以定钟律。"①协律郎祖孝孙收集和归类了很多乐府当中的音乐，他精通音乐，特别是律制理论，多次在宫廷中召集乐官，商定和讨论音乐律制问题，来制定正确的钟律律吕的理论。协律郎祖孝孙正确地解决了调制与十二律旋相为宫等一系列疑惑多年的难题。他凭借着这个举措，因而成为了唐代多朝代乐律理论研究中的典范乐人。唐朝公元640年即贞观十四年，乐官张文收在祖孝孙已有思想观点的基础之上，又一次定律，在宫廷中确立了"八十四调"的定论。除此之外，《隋书·音乐志》、《隋书·礼乐志》等子条目中，也同时载有祖孝孙的乐律学说、音乐理论。由于历史的散佚，他毕生倾心所撰的有关乐律学的专著都没有能够流传下来，令人十分惋惜。

### 万宝常

万宝常是南朝时候的乐人，他跟随其父亲归顺了北齐，由于勤学多思与努力上进，得到了向祖珽学习音律理论的机会。至此以后，万宝常经常排除一切干扰，静心下来潜心研习与探究。作为音乐艺人，他有着异于常人的、非常精准的听觉优势，还学会演奏多种乐器，以具体行动在实践中提升自己的专业修养。《隋书》："宝常被配为乐户，因为妙达钟律，遍工八音造玉磬。"②万宝常幼年跟随祖珽学习了音乐，自身又钻研不懈，成为宫廷乐官以后，为宫中制作了十分精美的"石"类乐器玉磬。在音乐理论方面，他也多有成就，梳理过少数民族的民歌旧曲。他经常与其他人在讨论音乐的时候，突发奇想，用竹筷子之类的器物敲击小碗、小碟子、小盘子，曾经自制水尺为古乐器。北周大定时期，杨坚建立了隋王朝。万宝常从周入隋，仍然是宫廷的乐工。隋政权稳定了以后，皇室为了音乐文艺的需要，培养与引进了一大批专业的乐官与乐律郎，来整编和归纳宫中音乐。《隋书》："开皇初，沛国公郑译等定乐，每召与议。"③隋代初期，郑译与其他乐官一起，积极参与到编创宫廷乐制的工作中，同时期的万宝常也积极参与其中。他被乐律学家郑译等乐官召见，议乐论乐，但他的言论多不被接受。由此可见，他在乐议过程中并不处于主心骨的地位，而只是列席加入的资格。但他充分利用这些来之不易的机会，取得了诏书的许可。万宝常还不间断地撰写了六十四卷的《乐谱》，对后世的俗乐和宫调等一系列音乐理论、律制规范有所增补和添加，有积极贡献。

---

① [唐] 魏徵等：《隋书·卷十六》，北京：中华书局，1975。

② [唐] 魏徵等：《隋书·卷七十八》，北京：中华书局，1975。

③ [唐] 魏徵等：《隋书·卷七十八》，北京：中华书局，1975。

## 二、隋唐时期的乐人总览

行文至此，胡乐人们（少量中原乐人）不论是作为部落、家族，还是具体个人在隋代之前的大致脉络和流传过程，都有了一个较为清晰的了解和论述。于是，笔者不禁提出了疑问：在这之后的约 326 年间的隋唐两代（隋代：公元 581 年—618 年，唐代：公元 618 年—907 年）的中原音乐，又是怎么与胡乐进行了双向融合、互动和交流的呢？中原乐人与胡族乐人之间又有哪些具体的联系呢？这也是这篇论文重点论述的方面之一。

在中国古代音乐史的研究专题之中，隋唐两朝的中国在当时世界上政治、经济、外交、文化、艺术、等各个方面，是均位居世界前列的。由于最高统治者们都施行了对外文明开放的政策，落实包容并蓄的理念，因而中外的双向沟通与互动，达到了空前的繁盛。锦上添花的是，陆上和海上两条“丝绸之路”的贯通，使得中原与西域、本土与东邻各国之间的交通更加地方便与便捷。当时的大都城长安及紧邻的周边地区，经常可见各国使节、文武百官、商贾旅客、歌舞艺伎，各行业、各民族、各地区的少数民族人们不约而同地来到中原。他们荟萃了多民族的特征风格，带来了新鲜感十足的胡地音乐和舞蹈。中国内陆与亚洲各国之间就是倚仗着“丝绸之路”而联接起来的，文化、艺术、歌舞方面逐渐兴盛而多元化起来。

在唐代的音乐研究中，调查和分析丝绸之路中唐朝的乐器、乐谱、律制、音乐制度、音乐机构、音乐形态等方面的学者和论文数量是很多的，不论是专著书籍还是期刊与硕士、博士论文。然而，据笔者经过几年的阅读、搜集与整理，发现：作为音乐研究中，“乐人”体裁的研究却是零散、片面和薄弱的，并没有形成一个系统而完整的论证体系。这一点不仅表现在本论文所研究的胡乐人方面，即使是中原音乐人物，也是为数不太多的。众所周知，不论是唐代的乐器演奏、乐器制作、声乐演唱、理论著作，还是宫廷音乐机构、民间音乐形式、对外音乐交流，都离不开各种音乐体裁的主体——乐人。笔者将唐代乐人群体中的胡乐人作为研究对象，是因为当时西域与中原交流繁复，促成了大一统与双向交流乐舞的历史格局。那么，顺着这条脉络，有几个需要解答的问题：胡乐人来华的过程是怎样的？进入中原带来音乐具体形态的哪些变化？大唐又以怎样的姿态迎接外部族的文艺形式呢？这些都是在本文中值得探讨的地方。

针对唐代乐人，特别是胡乐人的研究，是一个有待深度挖掘的研究课题。隋唐两朝从公元 581 年到 907 年，经历了三百二十六年左右年数的时代变迁。据笔者翻阅的大量有关隋唐及前后时期的史料记载，有明确姓名的乐人就有两百余人之多。其中既有汉族乐人，也有胡部和西域的音乐艺人，乐人种类繁多，囊括了声乐、器乐、斫琴、作曲、舞蹈、音乐理论、对外交流等诸多方面。没有明确姓名的隋唐音乐人物就更不计其数了，因此没有深入展开论述和分析。

在进行隋唐时期音乐人物的总述之前，我想：有必要对隋唐两朝及丝绸之路沿线地带总体的音乐发展情况，做一个简单的梳理。通过了解隋唐时期的音乐状况，进而来详细分析隋

唐时期的胡乐人有着怎样的特点？胡乐及胡乐人又在隋唐音乐群体中占领着怎样的地位？

### （一）隋唐时期唐朝的音乐研究情况

隋唐两个朝代的的音乐来源无外乎是三种：第一，是本民族为主体的汉族清商乐，植根于本土，规模不断扩大和扩充；第二，是南北朝至隋唐朝代的西域少数民族的胡乐，传入后即稳步发展；第三，是在多个国家和民族的互通往来之中，汉族本土音乐形式与西域或者相邻诸国相融合的新乐种。

隋唐的燕乐是这两朝主要的音乐形式中的一支，包含了三重内涵：汉族音乐、少数民族音乐与汉魏以来的外国的邻邦音乐。这个概念体现了中原擅长将不同的音乐形态合而为一体、兼收并蓄优秀的音乐形式的思想和态度，同时也反映出皇室朝廷对民间、外部族的音乐重视的程度，大大超过了古代以往的任何一个朝代。正因为采取了这种开放的、豁达的文化艺术政策，使得中原的多民族的音乐急速扩展。由于统治者的重视与政策的扶持，正统的宫廷雅乐不断兴旺发达。唐朝皇帝太宗在开皇之初，就明确了保留前代旧曲的正确而开放的思想，唐太宗更加注重音乐的正规发展路径，用音乐来辅助治理朝政，同时他自己也对音乐十分感兴趣，演奏乐器、欣赏音乐的史实，也被记录于史料之中。

唐朝的多个乐伎中，西域各民族占有绝对的比例。陆上丝绸之路的龟兹国、疏勒国、高昌国等昭武之国的音乐，是聚合少数民族乐舞的优秀文艺形式。我们可以看到，清商乐、龟兹乐、西凉乐，这三种乐部最为著名，也代表了三股典型的音乐特征：清商乐是内陆的本土音乐；龟兹乐是少数民族音乐；西凉乐是西域和中原相结合的音乐体裁。这种现象，是大唐王朝包容其他民族，实现政治稳定、国家繁荣的有力证明。

### （二）隋唐时期丝绸之路上西域的音乐研究情况

我国与亚洲的东部、南部、西部国家，分别在政治、经济、文化、艺术等方面的交流和互动，从史料上来看，自古至今都非常频繁。由于当朝的君主推行了开放的理念，因此西域的通道贯通以后，双方双向的往来逐渐增多，昭武地区的文艺形式顺畅地传入了中原。

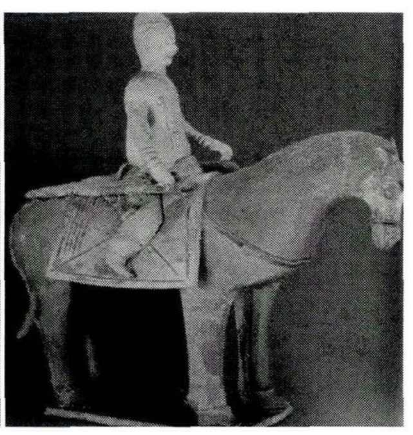



图 1-1-2-1　　　　　　　　　　图 1-1-2-2

胡乐人吹唢呐俑　　　　　　　　胡乐人携琴俑

从南北朝到隋唐，依据《隋书·音乐志》的记载，由于从昭武之地的西域传来大量胡乐之声，中原的音乐加进了很多塞外胡韵。隋初的雅乐与胡乐混合，宫廷中引进了许多胡乐人，来任职胡乐官。来到中原民间的胡乐人更是不计其数，他们通晓的音乐才艺多样，有的偏好吹奏乐器（图 1-1-2-1），有的热衷弹拨乐器（图 1-1-2-2），还有的是打击乐器的高手。隋代的七部乐中，有三个是外来的乐种，分别是：西域的安国伎、东方国家的高丽伎、南面传来的天竺伎，这三个乐部都或多或少对我们中原音乐有积极的影响。

“西域”一词起源于西汉的史学家司马迁的纪传体专著《史记》，其在地理观念上有狭义和广义两种释义。狭义的概念是以我国新疆自治区为主的，包括葱岭东部、玉门关西北、阳关等地带；广义的概念是以亚洲中部为主体的区域，包含了南亚的印度半岛以及附近近邻的国家。现今的中国新疆、甘肃地区、亚洲印度国以及东亚地带都属于隋唐史料的“西域”的范围。在《隋书》、《旧唐书》、《新唐书》等相关子条目中，笔者还发现了一些当时疆域范围较小，存在时间较短的国度和地区，包括这些地方在内的胡乐人，是我研究论文的主体人物。这些西域乐人，根据个人服务的群体，可区分为“公伎、官伎、私伎、家伎、饮伎”①，是为政府、官宦、军队、家庭、酒店服务的。

在汉族清商乐的基础之上，高昌乐、疏勒乐、西凉乐等少数民族的音乐，纷纷创作了具有本民族特色的乐舞，而不再拘泥于舞曲、解曲、歌曲等常规而简单的形式。很多胡曲，都以所处地域来命名，如：《甘州》、《渭州》、《凉州》、《石州》等，舞蹈形式有胡腾舞、柘枝舞、胡旋舞等。令人耳目一新的西域音乐和舞蹈在当时的唐朝风靡兴起，成为了朝廷内外，市井街巷，人们热衷的文艺形式。

不仅西域的音乐形态吸纳到本土地区，中原的音乐形式也散发出独特的魅力，延展与辐射到了周边近邻的地区和国家。笔者查阅到，唐朝音乐向周边也传播到了地理位置上很远的地方，唐代著名的僧人玄奘大师到印度时，带去了大唐音乐，天竺国王表现出了巨大的兴趣，这就阐明了唐代的乐舞形式，当时对其他国家产生的影响力和吸引力是有目共睹的。

### （三）唐代丝绸之路上中国与邻国的音乐研究情况

由于隋唐两个朝代的中国都是政治相对稳定、经济发达繁荣、交通通畅便捷、文化艺术昌盛的大国，因此与亚洲睦邻友国的交流与学习不断。唐代的长安都城是当时的世界大都市，地位不容小觑，不仅仅是全国政治、经贸、商业、文化、休闲、娱乐的发展中心，同时在地理上也是中国与西域以及亚洲近邻的纽带桥梁与连接点。

位于亚洲中部的各个国家（包括中亚阿姆河、锡尔河流域的康、安、米、石、何、曹、

① 罗希：《唐代胡乐入华及审美问题研究》，西北大学，2012 年博士论文。

史等昭武九姓诸国）与中国往来已久，在唐朝的长安城里，出现了不少这些地区的歌唱家和舞蹈家，他们在献艺的同时，也将西域优秀的、有特色的歌舞传来了中原。例如：曹国的音乐世家曹保、曹善才、曹纲（刚），都喜好奏琵琶；米国歌手米嘉荣、何国的歌手何满子等人歌喉嘹亮；石国的胡腾舞遒劲有力；四夷之地的柘枝舞姿态翩跹；康国的胡旋舞旋转婀娜。

唐朝是西域乐器十分风行的朝代，这些乐器都成为唐代大诗人笔下的称赞之物，文人们据此创作出了大量供乐人们咏唱的好词与好诗，这其中不乏诸如白居易的《琵琶行》、李贺的《李凭箜篌引》、李颀的《听安万善吹筚篥歌》等至今仍千古吟诵的名篇乐器佳作。由于最高统治者的支持和开明政策的实施，唐君主对国家文化事业的自信心、对中原艺术事业的正确的导向，促使了中华音乐艺术的大繁荣与快速进步。

中国大唐王朝在当朝时期，各方面都位列世界的第一方阵，与周围的多个国家，不论大国小国，都有着一视同仁、友好睦邻的政策思想，文化交流在唐代各个皇帝执政在位期，均是持续不断的。唐朝的长安城可谓当时世界历史名城之首，天竺、高丽、西凉、龟兹、扶南连同国内的各个民族歌舞都聚集到了这里。陆上与海上“丝绸之路”的畅通，使得交通更加便利、各民族、各国人员之间的来往与互动更加频繁。

笔者经过几年时间，大量地搜索、整理，对唐代乐人，特别是胡乐人的存在现状，有所总结与概括，将古代史料中的唐代乐人进行分类研究，并结合南北朝、隋唐时期的乐人活动情况，加以分析，归纳、概括出初唐、中唐、晚唐时期乐人的存在情况，以及在丝绸之路上与西域、东亚、中亚、西亚的音乐交流情况。将乐人分类以后，接下来将对其中的个体重要音乐人物进行深度剖析和研究，选取有代表性、影响深远的、与“胡乐”、“胡乐人”之“胡”的因素相关的音乐家，了解他们的音乐贡献、美学思想，对后世的影响等。

以下是笔者根据四库全书索引，以及查阅大量的书籍史料、近人专著，所整理出的部分隋唐时期乐人（中原乐人和胡乐人）的姓名：

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1、白明达 | 2、尉迟清 | 3、曹妙达 | 4、季齐皋 | 5、李管儿 |
| 6、李花奴 | 7、史敬约 | 8、黄日迁 | 9、曹刚 | 10、裴兴奴 |
| 11、李龟年 | 12、王麻奴 | 13、董庭兰 | 14、雷海青 | 15、刘楚材 |
| 16、尚陆陆 | 17、康昆仑 | 18、张徽 | 19、曹柔 | 20、张小子 |
| 21、贺怀智 | 22、段善本 | 23、李龟年 | 24、王文举 | 25、李隆基 |
| 26、李谟 | 27、张红红 | 28、孙楚秀 | 29、李凭 | 30、董庭兰 |
| 31、祝汉贞 | 32、陈康士 | 33、许和子 | 34、李忱 | 35、尤承恩 |
| 36、牛弘 | 37、祖孝孙 | 38、张文收 | 39、李鹤年 | 40、何满子 |
| 41、念奴 | 42、陈不谦 | 43、郝三宝 | 44、张好好 | 45、唐崇 |
| 46、张隐耸 | 47、孟才子 | 48、云朝霞 | 49、公孙大娘 | 50、沈阿翘 |
| 51、李仙鹤 | 52、李可及 | 53、顾况 | 54、白居易 | 55、刘禹锡 |
| 56、王昌龄 | 57、高适 | 58、王之涣 | 59、王维 | 60、苏祗婆 |

61、元万顷 62、吴兢 63、崔令钦 64、南卓 65、段安节

66、刘二郎 67、廉十郎 68、房玄龄 69、长孙无忌 70、米嘉荣

71、曹保 72、曹善才 73、曹纲 74、杜淹 75、魏徵

76、何戡 77、高玲珑 78、金五云 79、樊素 80、李士良

81、裴神符 82、李青青 83、薛阳陶 84、安万善 85、黄幡绰

86、张野狐 87、杜佑 88、李贺 89、赵耶利 90、韦青

91、赵璧 92、龙佐 93、尉迟青 94、颖师 95、陈拙

96、颜师古 97、玄奘 98、宋璟 99、司马縚 100、郑喜子

101、史盛 102、任偃 103、吕才 104、王朴 105、关璀

106、韦清 107、李白 108、杜甫 109、曾岑 110、郎士元

111、廉承武 112、吕元真 113、元稹 114、沈翘翘 115、王芬

116、郑中丞 117、杨志 118、刘禅奴 119、廉郊 120、米和

121、王连儿 122、申旋 123、冯季皋 124、贺若夷 125、甘党

126、蜀僧濬 127、齐孝若 128、陆僧辩 129、李山人 130、齐尊师

131、丁隐君 132、秀奴 133、史从 134、李从周 135、伍卿

136、李周 137、姚美人 138、李楚秀 139、成承恩 140、尉迟章

141、范汉恭 142、范宝师 143、孟才人 144、薛阳陶 145、简上人

146、李长史 147、马仙期 148、吴缤 149、郭道源 150、李琬

151、杜鸿渐 152、韩卓 153、李彭年 154、李八郎 155、田顺郎

156、李贞信 157、陈意奴 158、陈幼奇 159、南不嫌 160、罗宠

161、陈彦辉 162、侯贵昌 163、李衮 164、长孙元忠 165、黎可及

166、薛华 167、穆氏 168、方等 169、金谷里夜 170、穆善才

171、张歌人 172、多美 173、柳恭 174、刘安 175、杨琼

176、洞云 177、李山奴 178、唐有熊 179、金吾妓 180、盛小丛

181、铁山 182、重莲 183、王内人 184、胜儿 185、赵叟

186、陆龟蒙 187、李勉 188、陈士康 189、李疑 190、贺若弼

191、王通 192、王绩 193、雷俨 194、雷霄 195、雷王玉

196、雷文 197、雷迟 198、段成式 199、薛用弱 200、皇甫东朝

201、泰娘 202、杜韦娘 203、刘觊 204、罗黑黑 205、李嗣真

206、刘希夷 207、宋之逊 208、曹娘 209、窈娘 210、李宪

211、李琎 212、宋璟 213、杨玉环 214、红桃 215、胡二姐

216、宠姐 217、韩云卿 218、杜山人 219、仲浚 220、玉清

221、裴隐 222、真娘 223、关盼盼 224、刘采春 225、些些

226、英英 227、马淑 228、薛涛 229、虞姹 230、唐有态

231、裴淑　232、秦姝　233、商玲珑　234、杜秋娘　235、李昂
236、石潨　237、天得　238、尉迟璋　239、李群玉　240、李新声
241、罗程　242、赵秀才　243、灼灼　244、杜红儿　245、关小红
246、李琳　247、张云容　248、谢阿蛮　249、曹元谦　250、骆供奉
251、韩会　252、周德华　253、御史娘　254、春草　255、小蛮
……

（四）唐代具体乐人分类及名录

笔者又以隋唐乐人的技艺职能为划分依据，将音乐人物们从演奏琵琶、筚篥、箜篌、羯鼓、笛子、古琴、古琴斫琴、阮咸、筝、笙、箫、芦管、方响、瓯、拍板、声乐、诗人、作曲家、皇帝、大臣、文官、歌舞、散乐、理论、对外交流等方面作如下梳理。

| 序号 | 音乐才能 | 人数 | 乐人 |
|---|---|---|---|
| 1 | 四弦琵琶 | 41 | 段善本 、康昆仑 、裴兴奴、刘二郎、廉十郎、曹保、曹刚、王芬、廉承武、王维、李隆基、杨贵妃、王芬、雷海清、郑中丞、曹妙达、李士良、曹善才、贺怀智、廉郊、米和、王连儿、李管儿 、申旋、郑译、穆善才 、何昌林、铁山、刘禅奴、重莲、王内人、胜儿、刘希夷、英英、石潨、罗程、关小红 |
| 2 | 五弦琵琶 | 4 | 裴神符、赵璧、冯季皋、赵叟 |
| 3 | 筚篥 | 11 | 刘楚材、李龟年、尚陆陆、张徽（张野狐）、黄日迁、史敬约、安万善、尉迟青、薛阳陶、王麻奴、关璀 |
| 4 | 箜篌 | 5 | 李凭、张徽（张野狐）、季齐皋及其女、张小子 |
| 5 | 羯鼓 | 12 | 李龟年、王文举、邠娘、李花奴、吕元真、李隆基、李琬、杜鸿渐、韩卓、李琎、宋璟、李琎（花奴） |
| 6 | 笛子 | 9 | 李谟、尤承恩、孙楚秀、云朝霞、刘朝霞、李隆基、李楚秀、成承恩、韩云卿 |
| 7 | 古琴演奏 | 29 | 陈康士、薛易简、赵耶利、曹柔、董庭兰、颖师、陈拙、颜师古、贺若夷、甘党、蜀僧濬、颖师、齐孝若、陆僧辩、李山人、齐尊师、丁隐君、秀奴、七七、李疑、贺若弼、王通、王绩、杜山人、仲浚、裴隐、马淑、裴淑、赵秀才 |
| 8 | 古琴斫琴 | 7 | 李勉、雷俨、雷霄、雷威、雷王玉、雷文、雷迟 |
| 9 | 阮咸 | 1 | 张隐耸 |
| 10 | 筝 | 11 | 龙佐、史从、李青青、李周、常述本、姚美人、李从周、伍卿、秀奴、七七、秦姝 |

| 11 | 笙 | 8 | 孟才人、范宝师、孟才子、范汉恭、尉迟章、玉清、李群玉 |
|---|---|---|---|
| 12 | 箫 | 1 | 郑伦 |
| 13 | 芦管 | 4 | 李长史、薛阳陶、唐宣宗李忱、简上人 |
| 14 | 方响 | 2 | 马仙期、吴缤 |
| 15 | 击瓯 | 3 | 郭道源、吴缤、天得 |
| 16 | 拍板 | 2 | 黄幡、贺怀智 |
| 17 | 声乐 | 63 | 李鹤年、李八郎、何满子、念奴、陈不谦、郝三宝、张好好、米嘉荣、许和子（永新）、李郎子、黎可及、张红红、胡二姐、宠妲、韩会、王感化、任智方、田顺郎、南不嫌、罗宠、陈彦晖、高玲珑、金五云、郭婉、耍娘、李龟年、曹元谦、孟才子、樊素、虞姹、韦青、穆氏、长孙元忠、侯贵昌、李衮、柳恭、方等、金谷里叶、李彭年、唐有熊、李山奴、仁智方四女、洞云、唐崇、红桃、何戡、陈意奴、陈幼寄、真娘、关盼盼、刘采春、周德华、些些、御史娘、虞姹、唐有态、春草、小蛮、商玲、杜秋娘、尉迟璋、杜红儿、李贞信 |
| 18 | 诗人 | 34 | 李白、杜甫、曾岑、郎士元、张旭、顾况、白居易、刘禹锡、王昌龄、高适、王之涣、王维、元稹、李贺、李益、陆龟蒙、潘廷坚、李勉、赵耶利、董庭兰、陈士康、刘希夷、宋之逊、宋之问、薛涛（女）唐诗中的乐人：薛华、刘安、杨琼、都子、多美、张歌人、盛小丛、金吾妓、金五云 |
| 19 | 作曲 | 11 | 白明达、史敬约、吕才、沧州歌者、段善本、张徽（张野狐）、刘朝霞、李可及、刘日进、冯定、李昂 |
| 20 | 皇帝、大臣、文官 | 9 | 杜淹、魏徵、吕才、虞世南、褚亮、李百药、段成式、薛用弱、李琳 |
| 21 | 歌舞 | 9 | 杨玉环、公孙大娘、沈阿翘、曹娘、窈娘、张云容、谢阿蛮、李新声、灼灼 |
| 22 | 散乐 | 18 | 李可及、刘泉水、范传康、孙有熊、上官康卿、孙乾、曹度叔、吕敬迁、刘真、郭外春、李仙鹤、康迺、李白魁、黄幡绰、张野狐、石宝山、刘璃瓶、王大娘 |
| 23 | 理论 | 14 | 王朴、祖孝孙、张文收、房玄龄、长孙无忌、元万顷、吴兢、虞世南、崔令钦、南卓、段安节、杜佑、刘贶、李宪 |
| 24 | 对外交流 | 2 | 玄奘、皇甫东朝 |

表 1-1-2-1

从表 1-1-2-1 来看，笔者分析如下：隋唐时期的乐人技艺丰富，有声乐、器乐（弹拨乐、

吹奏乐、打击乐)、制琴、作曲、理论、散乐、乐舞；乐人类型多样,有皇帝、朝臣、文官、僧人、诗人、交流使者等。从人数上来看，按照从多至少排序，最多的五个方面是：声乐、四弦琵琶、音乐诗人、古琴、散乐。按具体体裁来看，器乐方面，演奏琵琶（四弦琵琶）乐人是最多的，可见琵琶成为了唐代乐器的领头羊。从汉朝张骞通西域以来，西域传到大唐本土的胡乐器琵琶，成为最常见的独奏乐器和乐舞伴奏乐器，又分为五弦、四弦和阮咸三类。演奏人员众多，其中还不乏家族群体，例如：曹保、曹善才、曹纲（刚）家族；曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达家族。曹僧奴还有一个女儿善弹琵琶，叫曹昭仪，美貌技优，也被载入史册，传为佳话。琵琶乐人裴神符是五弦的代表人物，他在琵琶的演奏方面，用手弹拨来代替木拨子弹奏，这种改革和创新，后来成为传统的琵琶演奏法。除琵琶之外，古琴、羯鼓、筚篥、筝分列二至五位。古琴囊括了演奏艺人和斫琴匠人两个方面，因此人数处于乐器条目中“榜眼”位置，也就不足为奇了。唐初的赵耶利在搜集、加工古琴乐曲上有所贡献；陈康士根据同名诗创作《离骚》，收录于明代的《神奇秘谱》之中；董庭兰改编《胡笳十八拍》；雷氏家族斫琴技艺高超，选料考究，名噪当时。唐时的减字谱的发明为琴乐的历史传承打下了基石，直到现在还是琴人们学习和使用的演奏法。而打击乐器羯鼓能成为乐器中人数第三多的“探花”，一大部分要归功于唐代的最高君王玄宗皇帝李隆基的个人喜好，他对羯鼓的偏爱达到了痴迷的程度，还经常与朝臣谈论和切磋击鼓心得。另外音乐理论家南卓的《羯鼓录》是中国古代为数不多的乐器专门类别的书籍，涵盖了诸如羯鼓形制、羯鼓艺人、羯鼓曲等有关这种西域击打乐器的方方面面。 声乐演唱人数是所有音乐体裁中数量最多的，上至宫廷妃嫔，下至民间歌伎，涵盖阶层广、艺人技能全面，有“记曲娘子”张红红、“殷勤唱渭城”的何勘、“黄莺慢啭”的多美、“喉啭一声，响传九陌”的许和子、“宫伎中第一”的念奴、多种才艺集一身的男乐人李龟年等。诗人群体可以算作文人阶层，笔者将他们也论为“音乐诗人”的乐人了。文、史、艺的研究历来不分家，特别是中国古代音乐史学科，内里更是蕴含了很多文学与历史学的精华。唐代诗人群体中，很多本身就是半个音乐家或者与音乐有着直接的联系，白居易是其中之一，他的音乐诗数量众多、音乐美学思想丰富（下个部分具体中原乐人中会详述)，李白、王维、李贺等人的音乐诗篇数量也居于前列。而有关乐人、女乐、乐伎、乐器、乐曲、乐调、乐舞的唐诗更是不胜枚举，在此就不一一列举了。散乐的人数也不少，我认为，这是因为：唐代的散乐与百戏艺术，门类众多，民间受众面广，在市井里弄、街头巷尾，吞刀吐火、缘木爬竿、戏弄杂耍的艺人们比比皆是，在市民及中下阶层演出，不需要太多专业水准或者精湛才艺，因此衍生了很多散乐艺伎。但由于他们多为民间的平民身份，且以娱乐为主业，并没有太多音乐方面的具体贡献，因而史料未曾记载很多。理论音乐家在著述方面颇有成就：上面提到的南卓为唐代留下了一本乐器专著《羯鼓录》；刘贶的《太乐令壁记》记述了乐官的沿革与宫廷的音乐事项；协律郎张文收精通旋宫法，专攻乐律；吴兢的《乐府古题要解》是汉魏六朝时期多首曲目的来源。皇帝、文官、大臣一栏的音乐人物，与“音乐诗人”有相似之处，他们原本的身份都不是乐人，但是与音乐有着必然的联系与交

集。宫廷中的最高统治者与朝臣官员，由于身处高位，对上层阶级有一定的影响，对宫廷音乐中的音乐理论、乐律有重要的贡献。隋代的“开皇乐议”、唐代的“胡部新声”，都是这些人的杰作。唐代的对外交流尽管数量不太多，但也值得一提。不同于其他乐人是在中国国内进行各种音乐活动的，对外使者们承担了将中国音乐传播到外部地区或者到往国外之后，而顺势将他国的先进、优秀音乐文艺传到内陆的使命，是唐代音乐交流的使者、国际联通互动的典范。除此之外，即使我们不常见的和学术界极少探讨到的唐代拍板伎人、击瓯艺人、方响乐人等，在唐代乐人汇总的表格里面也有所体现，进一步证明了唐代音乐的繁盛、乐人众多、种类齐全、分布广泛。综上，纵观唐代整个乐人群体所陈列之人物来看，其实不仅仅笔者以上表格所列的两百多有姓名之人，由于史籍的散佚和名字的不确定（只知姓氏、只知其父名或只知籍贯），因而更多量的普通乐人们未收入列表中，也没有再延展和深层探究下去。

## 三、隋唐时期的中原乐人

隋唐时期的中原本土乐人达数百人之多，他们所处的阶层不同，社会地位不一，各人所擅长的音乐种类也各有偏好。乐人之中，有家族演奏艺人，有家传制琴高手，有乐人同时会几种乐器或多项音乐技能。笔者在统计与分析的乐人群体中，涵盖面较广，不仅演奏、演唱的乐人列入其中，撰写音乐专著的理论家、诗人群体、平民阶层也同样包括在内。

我所列举的唐代所有乐人并不是孤立和毫无联系的，恰恰相反，很多乐人之间有着不同程度的关联或交集。乐器演奏方面，以琵琶、筚篥和古琴为例。在唐代琵琶艺术高度发展和广泛流行的基础上，才会产生李颀、张祜、元稹等许多诗人，创作出以琵琶为题材的著名诗篇，也才会产生白居易《琵琶行》这样千古流芳、精彩绝伦的描绘琵琶演奏、琵琶曲目的中国乐器艺术的名作佳篇。不论在宫廷中，还是在达官贵族的家中，亦或酒肆茶楼中，琵琶都是最受欢迎的一种乐器，从木拨子拨弦到直接用手搊弹，琵琶的演奏发展史丰富而多变。

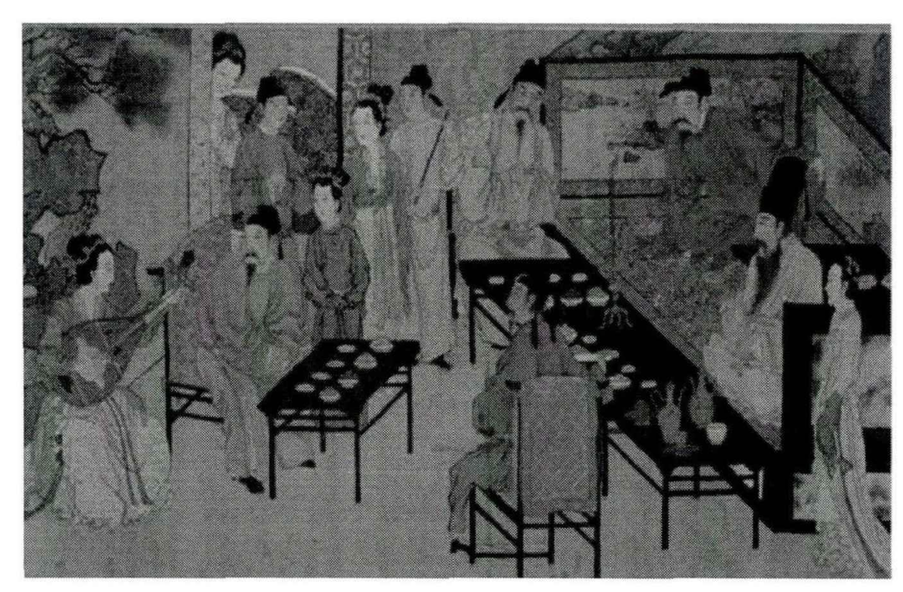


图 1-1-3-1

五代《韩熙载夜宴图》琵琶独奏

从五代十国时期南唐画家顾闳中的《韩熙载夜宴图》（图 1-1-3-1）中，我们可以明显看出，女乐人弹奏琵琶的方式，就有了新的改进和创新。在隋唐多部乐中筚篥是运用最广泛的乐器之一，有许多筚篥名手见于史册的记载，如李龟年、张野狐、王麻奴、尉迟青、安万善、薛阳陶等乐手。张野狐在梨园子弟中以善吹筚篥“为第一”。筚篥也活跃在民间，诗人李颀、岑参、杜甫、元稹、白居易、张祜、薛涛、刘禹锡、温庭筠等，都在自己的诗作中描绘过筚篥的演奏。据《新唐书》、《旧唐书》及《全唐诗》等资料记载，著名琴家与琴人，如：董庭兰、薛易简、陈康士等人。琴家中有的善弹琴、有的善教习、有的善理论、有的善演出，百花齐放，人才辈出。多位唐代的琴人在整理、加工传统曲目以及表演方面，都有有着不俗的具体表现。

在制琴方面，以古琴斫琴为例。斫琴像之前介绍的家族曹姓乐人一样，都有着氏族的传承和延续性，被历史典籍辑录的“雷氏”家族，就是值得关注的制作古琴的好手。隋唐的造琴工艺成就辉煌，在质量和数量上，都有空前的提高和发展，宫廷及民间曾经出现很多斫琴的能工巧匠，造出的琴“一琴难求”，有幸求来以后“密不外展”，依此可窥见一斑。隋文帝之子杨秀成受封蜀王，制作了上千面质量精良的古琴，后散落在民间。唐代的李勉斫琴也达到数百张，他用桐梓木为原料作为琴的主体，用蜗牛壳子为徽。他的绝代之品“响泉”、“韵磬”琴弦非常牢固，据记录，毫不夸张地说，古琴的琴弦可保证十年不磨损、不断裂。《太平广记》：“蜀中雷氏斫琴，常自品第：上者以玉徽”[①]在四川省，有姓雷的制作古琴的传世家族，他们工艺精湛，斫制的古琴还有着等级的规范和分类。四川雷氏家族所斫制的 “九霄环佩”（图 1-1-3-2）、“大圣遗音”（图 1-1-3-3）、“枯木龙吟”、“春雷” 等著名“唐琴”，

① [宋] 李昉：《太平广记·卷二百三》，上海古籍出版社，1987。

被后世的人们尊称为“雷琴”、“雷公琴”、“雷氏琴”。

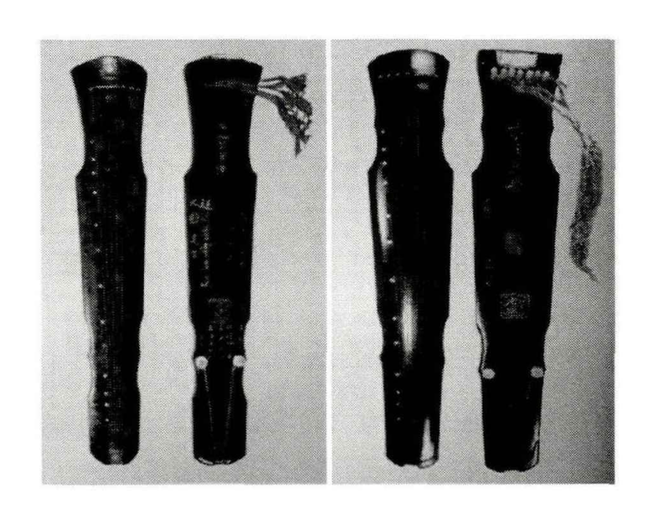


图 1-1-3-2　　图 1-1-3-3

唐琴“九霄环佩”　　唐琴“大圣遗音”

雷氏古琴质量上乘、选材讲究，从木料的选择到琴内腔槽腹的制作都很精良与规范，音色特点显著。家族中首位斫琴大师是雷俨，他曾经还受到当朝圣上的恩宠与嘉奖，在唐代玄宗时期受命入宫，当上了待诏的官职。在其之后，雷家还出了雷霄、雷威等名斫琴家，在古琴界是无人不知、无人不晓的名家。因此，经过他们雷家斫琴师之手，制好的成品古琴，爱琴人士收藏之后，都视之为稀世珍宝，密不外展。雷氏家族传承的制琴工艺推动了唐代整体古琴制作行业的发展，雷家第一把所斫的“九霄环佩”琴现藏于北京故宫博物院。

在音乐理论专著方面有：赵耶利著《琴叙谱》；张文收著《新乐书》；赵耶利著《琴手势谱》；南卓著《羯鼓录》；吴兢著《乐府古题要解》；刘贶著《太乐令壁记》；崔令钦著《教坊记》；李良甫著《广陵止息谱》；段安节著《乐府杂录》；陈拙著《大唐正声新址琴谱》；唐玄宗著《金风乐》；武则天著《乐书要录》；陈康士著《琴谱》、《琴调》、《离骚谱》；欧阳询著《艺文类聚》、徐坚著《初学记》等。

隋唐时期的乐人如前所述，笔者将其逐个分类并概括、总结为以下特点：一、人数众多（正史乐人，民间艺人）；二、隶属机构不同（太常乐人、教坊乐人、梨园乐人）；三、来源多地（中原乐人、西域胡乐人）；四、职能各异（声乐家、演奏家、作曲家、理论家、舞蹈家）；五、阶层不一（皇帝大臣、嫔妃女乐、民间乐人、诗人文人、寺庙僧侣、歌伎家伎）。

除了乐人群体，据李西林专著《唐代音乐文化研究》中的“唐代乐人名录考述表”①可见唐代部分个体乐人（以中原乐人为主，胡乐人为辅）之名录。笔者经过仔细研读与归纳，将唐代部分个体乐人分为几个大类，并分析如下：

一，“太常乐人”。太常乐人多为唐太常寺的乐官或乐工，历时约十一位唐朝皇帝。到唐

① 李西林：《唐代音乐文化研究》，北京：文化艺术出版社，2014，第 337-343 页。

代，太常寺下设十二个署，涉及到音乐的是掌管雅乐和宫廷乐的太乐署，以及专侍仪仗、卤簿、军乐队的鼓吹署。太常乐人多在隋唐正史之中，在笔记小说中略有提及，善歌舞、乐器、音律，对前朝优秀的音乐旧曲也多有保留。对西域胡乐大加宣传，同时也创制中原本土新声，体现了雅乐、胡乐的交流与融合。

二，"教坊乐人"。教坊乐人主要记载在唐代音乐理论家崔令钦的《教坊记》中，也散见在《四库全书》"子部"小说杂事之属中。教坊是唐代表演俗乐的音乐机构，专门表演歌舞和百戏、俳优和杂技，同时也是集中训练女性乐人的地方。教坊内的的女乐还分等级为内人（前头人）、宫人、搊弹家、杂妇女。她们主要承担的是宫廷内的弹拨乐器，例如：琵琶、五弦、箜篌等。歌舞、文艺不分家，教坊内的舞蹈、百戏、杂技之吹笙、舞人、爬杆、滑稽戏等艺人，通过演绎各类技艺，使得宫廷内的娱乐项目、文娱节目更加的多样和丰富，从而进一步反映了唐代艺术形式的兴盛。

三，"梨园乐人"。梨园弟子善乐器、歌舞、音律、剑器、戏弄、音律，梨园乐人为何绝大多数集中在唐玄宗李隆基时期呢？其实是有历史典故与渊源的。杨荫浏先生专著《中国古代音乐史稿》中论述道："*唐代的梨园组织共有三个*"[①]，第一是大唐宫廷内的梨园、第二是西京的"太常梨园别教院"、第三是在洛阳的"梨园新院"。玄宗爱好音乐、喜欢教习，他还经常亲自指导梨园弟子大曲，受过皇帝传道授业的宫廷乐工也被称作御赐的"皇帝梨园弟子"。梨园中宫女女乐数百人善艺术，玄宗在为政之余，还亲自教习法曲。 梨园中的"小部音声"，都是由十五岁以下的少年组成，常年在长生殿演奏新曲子，可谓初出茅庐、锋芒初露的宫廷乐人后备力量。

四，"宫廷乐人"。宫廷中的乐人，不仅能歌善舞，还具备一定的综合素养，有的会吟诗作对、有的精通音律、有的能将诗词制曲演唱，同时还担当"传道授业者"，教习宫中的乐伎各种乐舞和乐器才艺。唐代宫廷中的乐人，有些是曾为前代宫廷服务过的艺人子弟，有些是当时新召进宫的大量民间艺人。从诸多宫廷乐人中不确定的姓名来看：某"优人"、红桃、耍娘、"三美人"、"主讴者某"、"老人"、阿布思妻、穆氏、杨志姑妈、辛某、胡二子、谢大等人，依据笔者推测：是宫廷从民间召集和培训的艺人，不是著名人物，也未曾有很大的作为，只是作为唐代乐人群体大海中的一个小小的涟漪，无名无姓地来记录也无妨。从音乐的本源往回追溯，远古时期有"劳动起源说"，意思是起初音乐是从人民的劳动号子、劳动口号、劳作中途的歌唱中而来的。至今，很多的音乐形式、乐舞曲目还是源自于劳动人民的，随着都市经济的高度繁荣，民间优秀艺人层出不穷，也从外围扩充了宫廷乐人的总体数量、提升了宫廷音乐的人员质量，丰富了宫廷音乐的多样种类。

五，"古琴乐人"。分别为古琴演奏和古琴制作的两类乐人们。琴家董庭兰十分著名，他的音乐生涯活跃在盛唐时期的开元至天宝年间，才艺杰出，享有很高的声誉，不仅是当时音乐界的翘楚，也是唐代大诗人争相称颂和赞叹的乐人，在《全唐诗》中也能见到高适、李颀

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，2008，第 235 页。

都曾为他写作的多个诗篇。另外，李勉的琴曲《搔首问天》、陆龟蒙的《醉渔唱晚》、潘廷坚的《捣衣》，都是唐代琴人群体中优秀而具有代表性的经典流传曲目。隋唐两朝，琴家曹柔用减字谱的方法来代替原来的文字谱，由于通俗易懂、简明扼要，时至今天，仍然于古琴演奏者中广泛使用，受惠多人，功德获赞。

由于中原乐人数量众多，有明确姓名之人尚有二百余人，全部个体乐人更是无法包罗齐全。因此，笔者现有针对性地选取唐代主要门类中的与胡乐、胡乐人、胡乐曲、胡乐器、胡乐舞等众“胡”的特性方面，有着千丝万缕联系的代表性中国本土乐人，加以论述。他们主张的中外交流思想、弹奏的西域乐器、与胡乐人的琴技切磋、改编的少数民族乐曲、创作的边塞诗篇、撰写的胡乐器专著，在历史进程中潜移默化地推动了胡、俗、雅乐的交流、互动与融通。

### （二）隋唐时期的具体才艺乐人

#### 1，琵琶方面

**段善本**

唐人段善本，是庄严寺的一个僧人，是唐代音乐家群体中为数不多的和尚乐人，“善本”为其法名，他的音乐生平最活跃期约居于唐代德宗年间。段和尚经历的朝代颇多，跨越了四朝，可谓“四朝元老”，除了自身具有音乐才能，还乐于教习，传道授业。段善本桃李满天下，他的学生有包括唐著名乐人李管儿在内的十多人，由于他的教导，其弟子都学艺勤勉，技艺优越。段善本具有非常高超的琵琶演奏技能，专攻作曲创作与即兴移调的演奏法，传世之作都是佳品。唐代段安节的《乐府杂录》中专门记载了段和尚男扮女装，与西域康国乐人康昆仑在东、西二街斗琴的趣闻轶事。康昆仑与段和尚切磋琴技的典故，即：由于长安长时间未下雨，于是，两市决定奏乐来祈雨，街东康氏一出场便深情地演奏了将琵琶曲子翻入五声调式之羽调的《绿腰》（也作“六幺”），一曲终了，众人皆以为西市必输无疑了。随即，街西缓步走出一位用面纱遮面的妙龄女郎，“及下拨，声如雷，其妙入神”①。只见其将此曲移枫香调中弹奏，刚一拨弄琵琶琴弦，街市上空便立刻回荡起好似雷鸣般的巨响，出神入化的琴艺、声情并茂的演绎，惊艳四众，人们纷纷鼓掌拍案叫绝。该女郎曲毕，镇定自若地脱下身上的衣服和披戴的假发，人们惊呼，街西的琵琶手，原来是易女装而应战的段和尚。康昆仑不由得惊骇，遂虚心拜请段氏为师。段和尚询问了康昆仑的学琴历程，得知其启蒙于一位女巫，为了使其忘记女巫所授之邪声，段善本建议他从最基本的琵琶指法开始练习和改正。经过日复一日、年复一年的学习和研究，康昆仑的琴艺，终于步入了正规，有了进步和提高。唐代诗人元稹的《琵琶歌》中还记载了。段善本将琵琶传派的事迹。《幽闲鼓吹》中载：“段和尚善琵琶，自制《西凉州》，后传康昆仑，即《道调凉州》也，亦谓之《新凉州》云。”②段善本，自己创作了《西凉州》的曲目，将该曲传给了来自西域康国的学生——康

[1] ［唐］段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局，1985。

[2] ［宋］郭茂倩：《乐府诗集·卷七十九》，北京：中华书局，1979。

昆仑，他创作的曲子是《道调凉州》，也称作《新凉州》。根据这段史料，可推断：段善本还是个创作型能手，不但是一名琵琶乐人，同时还会作曲，身兼多种音乐才艺，音乐造诣颇深，是一位技艺精湛而博学谦虚的唐代中原乐人。

2，筚篥方面

**薛阳陶**

筚篥是来自于古代西域龟兹之国的吹奏类乐器，汉代时候传入到中原地带。唐代筚篥乐人薛阳陶，天资聪颖，颇具音乐天赋，早在幼年十二岁的学琴时期，就已经受到唐代好几位大诗人的赋诗赞誉了。

白居易的《小童薛阳陶吹筚篥歌》："剪削干芦插寒竹，九孔漏声五音足。……薛氏乐童年十二。指点之下师授声，含嚼之间天与气。……有时婉软无筋骨，有时顿挫生棱节。急声圆转促不断，轹轹辚辚似珠贯。缓声展引长有条，有条直直如笔描。下声乍坠石沉重，高声忽举云飘萧。……碎丝细竹徒纷纷，宫调一声雄出群；众音覼缕不落道，有如部伍随将军，嗟尔阳陶方稚齿，下手发声已如此。若教头白吹不休，但恐声名压关李。"①

通读这篇长诗，诗人生动地描述了小乐手薛阳陶演奏吹管乐器筚篥时的技巧以及引发的联想，高超的艺伎和绝佳的手法，令欣赏之人流连忘返、拍手称快。他吹出来的乐音，模仿了动物的叫声，曲调有急有缓，持续不断，又宛如一个个的珠串，圆润富有弹性。在演奏过程中，时而乐音低沉，时而音色高亢，如云朵般飘忽不定。奇幻而多变的筚篥曲，使人们沉浸在无限联想和想象之中。与此同时，诗词中还用委婉和含蓄的语句，表达了人们认为薛阳陶不仅可以独奏，还可以胜任在成人乐队中领奏员的职务，鼓励他坚持不懈，一定能够成为杰出的筚篥演奏家，以后的声望将超过其他的筚篥名手。果不其然，薛阳陶把握住了自己童年的音乐天分，后来长大成人后，确实如众望所归，成为了一名载入史料的唐代筚篥名家。

3，古琴方面

**赵耶利**

隋末唐初的著名秦家赵耶利是曹州济阴人，著名的古琴琴家，技艺超群。他使用文字谱记谱的方式，来对古琴指法进行整理和归纳概括。其在加工传统乐曲的二度创作、作曲方面也有一定的造诣。运用将复杂繁复的曲子改编为雅乐曲目，并收录于专门的谱集册中的方法，编订和整修了多个古琴曲子。赵耶利尤其在整理和归纳前人琴曲成果方面，有突出的贡献。经过他整合的有唐人手抄的《碣石调·幽兰》卷子，其中专门附有五十多首琴曲名；编订好的《胡笳五弄》曲目中还有胡笳的音调。胡笳是来源于西域的吹奏类胡乐器，在汉代兴起，流行于魏晋，有大胡笳和小胡笳两种形制。赵耶利在古琴专著方面，撰有《琴叙录》九卷、《弹琴右手法》、《弹琴手势图谱》等，但是由于年代久远，都散佚了。与赵耶利同时期的古

① [唐] 白居易：《白氏长庆集·卷二十一》，上海古籍出版社，1994。

琴琴家还有很多，流派发展百家争鸣。赵耶利评论隋末唐初的四川古琴派和浙江古琴派时，说道："吴声清婉，若长江广流，绵绵徐逝，有国士之风。蜀声躁急，若激浪奔雷，亦一时也。"①吴声的音韵特点是婉转动听，就像长江的汇流，绵延不绝，有大国之士的风范；而四川派的古琴演奏起来声音快速而响彻，犹如激烈的浪花和雷鸣。赵耶利的短短数语，凝练地概况了蜀派、吴声的琴派风格，对琴学后辈有启发作用。

**董庭兰**

唐代著名的乐人董庭兰是活跃在唐朝开元至天宝年间的古琴乐手。《文献通考》："陈氏曰题，陇西董庭兰撰：连刘商辞。又云祝家声、沈家谱不可晓也。"②他曾经谦虚地拜师于凤州的参军陈怀古，习古琴技艺。先后掌握和钻研当朝风靡的祝家和沈家的琴学。值得一提的是，在闲暇之余，董氏还把《胡笳》曲目，改编为琴谱。如上个条目所云，胡笳是一种来源于昭武之地的吹奏乐器，与中原笛子乐器的形制很相似，吹奏起来，其声哀婉悲凉，听闻有边塞的凄凉感与大漠的孤烟感，具备明显的少数民族音韵特色。当朝的很多文人墨客与诗人琴家与董庭兰有密切的联系和交往，我们在现在的多首古诗词中，都能看到相关的作品。例如：大诗人李颀的《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》："蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。胡人落泪沾边草，汉使断肠对归客。……"③具体描写了他在古琴演奏中天人合一的状态，音色纯净、旋律动人，生动而全面地诠释了古琴作为中国最古老弦乐器的奥秘和历史，也夸赞了琴家董氏高超的、融合天地之灵气的演奏手法和琴曲意韵。

4，箜篌方面

**李凭**

箜篌是源自中亚的西域拨弦类乐器，有竖箜篌、卧箜篌、凤首箜篌三种主要类型和乐器形制。唐代中原乐人李凭是中唐时期著名的的箜篌高手，许多诗人都写过吟咏他的诗歌。

李贺专门写了一首著名的《李凭箜篌引》："吴丝蜀桐张高秋，空山凝云颓不流。江娥啼竹素女愁，李凭中国弹箜篌。昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑。十二门前融冷光，二十三丝动紫皇。女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。梦入神山教神妪，老鱼跳波瘦蛟舞。吴质不眠倚桂树，露脚斜飞湿寒兔。"④从"李凭中国弹箜篌"这一诗句的美誉中可管窥其貌。李凭是唐代宫廷机构——梨园中的子弟，诗中运用了一系列富于想象的比拟，描绘出其演奏箜篌的清灵、优美。该诗是一首广为流传的诗歌，被作为李贺听闻李凭弹奏箜篌以后，展开丰富而奇特的想象之后，所创作的佳作古诗。《李凭箜篌引》用了许多匪夷所思的比喻，把人们带入一个奇幻神话般的仙境之中。

---

①［宋］王钦若：《册府元龟·卷一百五十七》，上海古籍出版社，1987。
②［元］马端临：《文献通考·卷一百八十六》，上海古籍出版社，1987。
③［清］彭定求：《全唐诗·卷一百三十三》，上海古籍出版社，1986。
④［清］彭定求：《全唐诗·卷三百九十》，上海古籍出版社，1986。

中唐诗人顾况在《李供奉弹箜篌歌》中称赞他弹箜篌的时候，弹得速度快和速度慢都动听；站在远处听和站在近处听都适宜；左手在下，右手在上，能够自由地转调移调，所奏之乐音犹如天籁之声。由于他表演箜篌曲的手法娴熟绝妙，皇帝天子一天邀请其去演奏一趟，王侯将相远远看到他走来，立马夹道欢迎，就算是平民百姓，也有一掷千金为了听其一曲一调的。诗中的描述虽然依笔者看来，略显夸张，但这也从侧面衬托了李凭作为箜篌乐人，在当时当朝，被称颂为箜篌权威的趣闻现象。杨巨源的《听李凭弹箜篌诗》，同样也描绘了李凭杰出的演奏。

描写箜篌表演的还有岑参、卢仝、元稹、李商隐等人的诗作。唐代箜篌高手还有张徽（张野狐）、张小子、季齐皋等。

5，理论方面

**南卓**

南卓是唐代的一位音乐理论家，是唐宣宗前后时人，代表作是成书于公元 858 年的《羯鼓录》。这是笔者所辑录的历史上最早的、同时也是唯一一本具有乐器专史性质的著作。羯鼓是来源于西域戎羯民族的革类打击乐器，特别流行于盛唐的开元至天宝年间，广泛应用于龟兹伎、高昌伎、疏勒伎、天竺伎之中，用杖鼓击打其面，发出响遏急促之音。《羯鼓录》：“羯鼓出外夷，以戎羯之鼓，故曰羯鼓。其音主太簇一均，龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部皆用之……击用两杖，其声焦杀鸣烈。尤宜促曲急破，作战杖连碎之声”。①羯鼓的曲子来源于西域昭武九姓之胡人之部族，演奏起来颇具民族风情和边陲之音。这本乐器专著是古代为数不多的集中起来研究古西域之地民族乐器及音乐的史籍，全书分前后两录，前录记载了羯鼓的渊源、形状，后录载羯鼓名手以及有关轶事，以及 128 首羯鼓曲名。书后附录了羯鼓诸宫曲名。

6，皇帝方面

**唐玄宗**

唐代的玄宗皇帝李隆基是历史上出名的擅长音律、会奏多种乐器、掌握多种音乐才干的君主。他喜好音乐，听力超群，演奏源于西域属地的革类的打击乐器——羯鼓，达到了痴迷的状态。唐玄宗皇帝是大唐的最高统治者，他颁布的各项有利于音乐文化艺术与对外交流互动的政策，都推进了各民族之间的音乐融合与相互往来，带来了积极而广泛的影响。李隆基当朝时，调整了原来十部乐的乐部编制，将多部伎改编为坐部伎与立部伎的形制。他本人尤其热衷于西域四夷之乐声，施行了兼收并蓄、开放包容的方针政策，使得大量胡人进驻中原，开展多项活动。玄宗皇帝还特别偏好来自边戍地带的羯鼓乐器。该鼓源自于西北少数民族一带，早在南北朝时候，就已经由胡人带入中原地区了。羯鼓的形状好似油漆桶子，演奏时要

①[唐] 南卓：《羯鼓录》，上海：古典文学出版社，1957。

使用专门的两根木鼓杖，因而羯鼓又有“两杖鼓”的别称。这种从西域传来的乐鼓，还广泛地使用在高昌乐、龟兹乐、疏勒乐等诸多乐部之中。羯鼓虽是一件打击乐器，但由于皇帝唐玄宗的喜爱，在王公贵族阶层跟“皇风”之后，曾在朝廷上下风靡一时，史籍中还有李隆基与群臣讨论羯鼓演奏与切磋击鼓技法的美谈轶事。《羯鼓录》中有相关记载，证实了玄宗皇帝擅长击奏和制作羯鼓的特殊才干：“上洞晓音律，由于天纵。凡是丝管，必造其妙。若制作曲调，随意而成，不立章度。取适短长，应指散声，皆中点拍。……尤爱羯鼓、玉笛，常云八音之领袖，诸乐不可为比。”① 皇帝通识丝竹之音，曲调律制，尤其偏爱西域传来的羯鼓和玉笛，经常感叹羯鼓的地位居于八音之首，其他任何的音乐都不能与羯鼓相媲美。因为玄宗帝在打击羯鼓方面的热情高涨，还多次主动为心爱的乐器创作和谱曲，据史料记载，李隆基作有：《秋风高》、《春光好》等曲。在唐代最高帝王的拥护和倡议之下，唐代陆续出现了一批击打羯鼓的高手和能手，如汝南王李琎、乐工黄幡绰、乐人宋璟等，他们还经常聚在一起，君臣商议讨论、交流切磋、比赛技艺等，一度被传为佳话。

7，诗人方面

**白居易**

举世闻名的唐代大诗人白居易，还具有另外一个身份，就是音乐评论家，他的音乐美学思想被后人所了解和熟知。他作有专著《白氏长庆集》，共计 71 卷，其中就囊括了白氏的音乐论点。白居易创作的有关歌伎、乐器、乐舞、乐曲等音乐方面诗作在《全唐诗》中，经统计，明确记载的诗篇数量，就有三百二、三十首，占到其全部古诗总量的约十分之一。他不仅撰诗描绘了朝廷雅乐、民间俗乐、胡部伎乐，胡人胡姬、胡物胡舞，与此同时，笔者还查阅到其关于：女姬、舞伎、古琴、琵琶、五弦、筝、阮咸、筚篥、芦管、笛、磬、宫调等方面的诗文佳作。值得一提的是，其中的琵琶、五弦、筚篥均为源自西域的胡乐器，前两个是拨弦演奏，后者为吹管乐器，听来都具有昭武之地的异域风情与胡音胡韵。在音乐诗篇中，白居易最为钟爱的是古琴、琵琶、清商乐、《竹枝词》、《霓裳羽衣曲》。他的代表作《琵琶行》是唐代音乐诗的佳作，“千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面。转轴拨弦三两声，未成曲调先有情。……轻拢慢捻抹复挑，初为《霓裳》后《六幺》。大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。”②生动地描绘了琵琶女善于运用各种指法来表演宫廷乐曲和唐大曲，指法娴熟、乐音绕梁、声调委婉，曲艺不凡，用文字形象地将女乐人精湛的弹奏技艺呈现在人们面前，是一篇传世经久的中国乐器古诗。

①［唐］南卓：《羯鼓录》，上海：古典文学出版社，1957。

②［清］彭定求：《全唐诗·卷四百三十五》，上海古籍出版社，1986。

## 第二节 隋唐时期胡乐人的来源与构成

在中国历史上，唐代是政治稳定、国家统一、经济发达的王朝，在内部各民族关系和睦的大前提下，各个执政期的最高君主们都遵循包容并蓄的理念，提倡积极打开国门，加强对外文化与艺术交流。国富民强的中国，疆域土地广袤辽阔，和域外胡人的经济贸易、文化沟通增多，特别是与胡乐人在音乐艺术往来与互动上极其频繁，长安城则成为当时海内外交通的中心枢纽。我们知道，对外交流一个首要的先决因素就是交通，因此，不论是走陆地交通还是乘水上交通，畅通的道路成为人员互动是否顺利的重要前提条件。不论是遣隋使、遣唐使前来中原大地，还是本土人士访问外国，“丝绸之路”成为了他们的必经之路，这是一条中国与外部世界密切联系的大道。当时，海内外形成了一系列陆路、海路的交通路线，连接东西南北各民族，四面八方国内外。来自欧洲中部的德国籍贯的地理和地质学家李希霍芬先生，在他的论著《中国》一书中，命名了“丝绸之路”的定义和用语规范，专著中论述了中国与中亚、南亚诸多古国以商业为桥梁和纽带，疏通了一条东方与西部之间的通道。“丝绸之路”这一名称后来广泛传播开来，于是成为了现如今的一个专门的定义与专有名词。

“丝绸之路”经由西汉的张骞贯通了西域地区以后，这条道路在隋唐时期又有了新的延伸与发展，长安都城恰巧就地处于这条“丝绸之路”的起点上。我们最常说的一条是：出甘肃敦煌，向西到达天山南，经过新疆一带的焉耆、高昌、龟兹、疏勒，过葱岭到达波斯古国。另外还有其他的路途相近的“丝路通道”。从陈列出来的具体的道路路径可以看出，不仅可以连接亚洲的东部、中部、南部，并且可以通往欧洲，架起欧亚大陆之桥。

隋唐时期优秀而文明的中华文化中，包括了音乐、舞蹈的文艺形式，而乐舞的交流并不是单纯地向西域地区和外国国家吸收和汲取，而是一种双向的交流与互通。对中原本土的音乐而言，昭武之地的异域新声极具新鲜感与新奇感，隋唐的文艺从业者们亟待通过了解周边近邻多元化的音乐与舞蹈形式，来丰富自身的文化形态，促进全面发展。而对于亚洲其他国家来说，中国位列世界大国的第一阵营，有着很大的向心力与吸引力，兼具悠久的历史与高度的文明，是受到边陲各地区，各国家倾慕和仰仗的。长安都城于当时在国际上享受盛名，也不吝啬古老而传统的音乐文化，开放胸怀地向外围辐射着先进的文艺。整体而言，大唐实行了把本土优秀文艺送出去，将异域新颖乐舞请进来的合理而正确的政策。隋唐艺术的双向往来遍及中国边疆地区以及亚洲大部分国家，在长时间和广范围内，形成了大唐中华文艺圈，包括乐舞体裁在内的多项物质和精神文明，都进行了多重路径的深入交流。

丝绸之路的胡人商旅们，交通工具主要是马匹和骆驼。唐代汉族诗人张籍有诗：“无数铃声遥过碛，应驮白练到安西。”[①]展现了丝路驼队东来西往的盛况，骑马胡人俑、骆驼胡人俑则是这一长安城内商业繁荣景象的生动体现。胡商们带来了异国风情浓厚的甜美葡萄酒、

---

① ［清］彭定求：《全唐诗·卷二十七》，上海古籍出版社，1986。

花纹地毯、胡酒、胡瓶（图 1-2-1，图 1-2-2）、胡杯（图 1-2-3）、胡食、胡服等胡物。

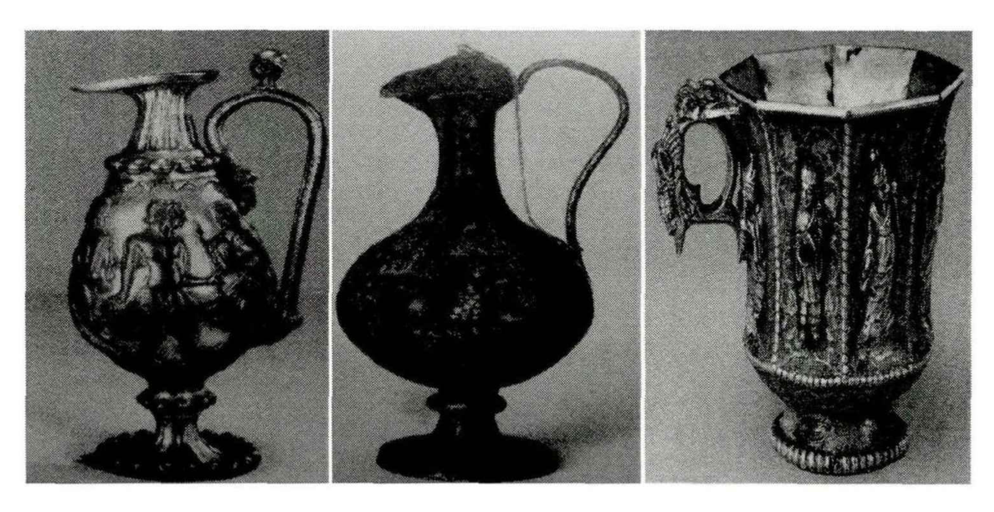


图 1-2-1 正仓院漆胡瓶（一） 图 1-2-2 正仓院漆胡瓶（二） 图 1-2-3 西安何家村鎏金银杯

昭武之地的胡人进入中原地区，是受到大唐的吸引与影响的。众所周知，强盛的唐王朝，经济繁荣而富足，社会和谐而稳定。出于商业贸易利益的驱动，大量的胡地商人涌向中华来从事买卖活动。唐代的社会经济承载了多重载体，国内外市场拓展很快。由于唐代君主颁布了吸引政策，加之胡人善经商的民族特性，以及丝绸之路畅通，内部、外部条件的合力作用，使得一时间胡商旅客们不远万里，纷至沓来，经商交易。都城长安规模庞大、固定居民人口众多，市井街道、城区市内，繁华程度可见一斑。

同时期的扬州、益州、洛阳等市也是经贸文艺的大城市，唐朝“扬一益二”的美誉夸赞的是现如今的江苏省扬州市与四川省成都市。唐代社会所掀起的“胡风”，体现在一众方面，譬如：胡物、胡器、胡服、胡乐、胡舞等等，此风气于唐代开元年间更盛行和推崇。从乐舞方面来看，唐代官方制乐的十部乐中，除了燕乐与清商乐以外，其他的高昌伎、疏勒伎、龟兹伎等，统统来源于西域诸地区。女性舞者的胡旋舞、男舞人的胡腾舞、华丽多样的柘枝舞也非常流行，据史料记载，唐中宗就曾经亲临看过多次，诗人们也纷纷观看作诗，名篇好诗至今留存于世。文人墨客们与乐舞伎艺们，是胡音、胡乐的记录者和传承者。

有专家学者依据出土胡乐人俑（图 1-2-4）、胡器、胡瓶等胡物，以及石窟壁画、正史史料等一级或准一级史料来估测，唐代长安当时聚集的胡人数量是十分庞大的。



图 1-2-4

唐三彩胡乐人俑

这些非本土人群，来源于中国边疆地区及亚洲多个近邻国家，有商人、学生、手工业者、乐舞艺伎等。他们与中华广大民众友好相处与往来，从事经营商贸、任职为官、通婚联姻、艺术交流等活动。

## 一、隋唐时期胡乐人的来源

历史上唐王朝对胡人在内的少数民族外来人士的态度，从唐代太宗皇帝的名言专论中就可以了解得很透彻了。“自古帝王虽平定中夏，不能服戎狄。朕才不逮古人，而成功则过之。所以能及此者，自古皆贵中华，贱夷狄，朕独爱之如一。”[①]。太宗皇帝说，从古至今的帝王们，虽然都有统一与安定中原大地的功德伟绩，但惜于不能归附西戎四夷之地的人们。而我与其他古皇帝不一样，成功地得到了外夷的信任与朝圣。以史为鉴、总结而论，前朝的君主们的思想是非常重视中原地域，而忽略外蛮的地位，我的思想政策则是一视同仁，将中原与外邦同等看待。根据多部正史史料的记载来看，唐太宗具有宽广的胸襟与海纳百川的气度，能够包容众少数民族和周边小国家。在唐朝公元 630 年，太宗被东夷、南蛮、西戎、北狄等昭武九姓之地的胡人们尊推为“天可汗”，太宗李世民的儿子李治为了庆贺此事，还专门在宴会上亲自奏琵琶，被史料记载，一度被传为佳话传颂。

朝鲜半岛新罗王京（今韩国庆尚北道庆州）人崔致远，一开始在长安城读书，游遍大唐的洛阳、长安、扬州等大都城。在公元 874 年唐僖宗时期，考上进士，出任溧水县尉，任期满后离职，后又被授予幕府都统巡官。在现今江苏省扬州市北郊有个崔致远纪念馆，馆内陈列了大量的崔氏的相关图片、史籍、文物。通过这些，我们今人可以了解这位来自新罗的友

---

①[宋] 司马光：《资治通鉴·卷一百九十八》，中华书局，1956。

好大使在扬任职巡都期间的丰功伟绩，他的业绩将被永久的载入史册。这是笔者通过实地走访，而考察到的、有详细文物与记载的例证。

大唐的都市街道遍布着高鼻深目的胡商、美艳绝伦的胡姬；胡舞、胡乐、胡戏、胡装等渗透进当时人们的衣食住行和宴饮欢歌当中；大唐开明的政治方针为来自世界各地的各路精英们敞开大门。从长安都城街市上到处都能看到驮着胡物、带着胡帽，来往行走和贸易的胡商（图 1-2-1-1），他们来到中原带来了不少新奇的胡物。胡人群体也进驻了朝廷，因此殿堂上也能看到名臣与胡人文官、胡人武官（图 1-2-1-2），还有一些成为了胡乐官，他们对大唐的进步与发展贡献了不小的力量，对于胡乐与中原本土音乐的交流和融合，起到了桥梁和纽带的作用。

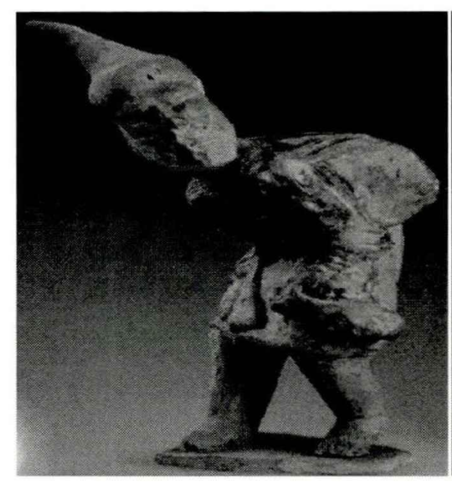


图 1-2-1-1
胡商俑

图 1-2-1-2
胡人武官俑

唐人以开阔的胸襟接纳了四面而来的胡人，兼收并蓄、包容豁达，形成了盛极一时的大唐文化。“胡乐”是昭武九姓地区传来的音乐，来源于中国边疆边庶等西域地区以及近邻亚洲各国的音乐文化。“胡乐人”是指从这些地方而来，自汉朝就逐渐向中原挺进的胡人中，擅长诸如琵琶、箜篌、筚篥、歌唱、优伶、作曲、管弦、幻术、婆罗门等才艺的艺人群体。唐代的社会开放，因此不论是入华胡人从西域带来的胡乐、胡舞，还是唐人自己偏爱的洋溢着异域情调的胡风，都成为今人考证昔日大唐与昭武之间的交流频繁与中华盛世的依据。相关的地理状况和历史背景，也是笔者论题展开论述的重要的方面。积极、昂扬的精神风貌，宽容、博大的文化底蕴，当西域色彩的胡风与温雅文明的唐风碰撞时，缔造出了相互交融的和谐氛围，给中国古代音乐发展史上留下了浓墨重彩的一笔。

隋唐两朝，西域昭武九姓国家数量众多，因此具有少数民族风情的音乐与舞蹈的形式，也是格外发达。其中最具有代表性的、同时也是最受到隋唐宫廷重要的是十部伎中来自于西域的多部伎，例如：康国伎、安国伎、龟兹伎、疏勒伎、天竺伎、高昌伎等等。除了这六部

伎，同时期还有其他小国的乐舞，各具魅力，也曾传入到中原一带，例如：于阗、石国、史国、米国等等，这些小国的胡乐人也或多或少地为大唐的音乐发展做出了相应的贡献。

《旧唐书》：“大抵散乐杂戏多幻术，幻术皆出西域，天竺尤甚。”[1]类似于散乐和百戏一类的魔术和幻术，发端与西域地带，在古天竺国尤为盛行。古天竺，即现在的印度国，一些吞刀吐火、缘竿杂耍、鱼龙曼衍之类的幻术，在该国十分地流行。后来百戏幻术等艺术形式传入到中原地带以后，大受欢迎，连很多诗人都作诗夸赞、很多画家都作画描摹。隋唐时期从其他地区流传到本土的音乐有十四种之多，其中以龟兹乐最为盛行，创制的“胡乐新声”之中，很多都取材于龟兹乐部的音乐素材。胡乐、胡风风靡的场景和现象，在唐代诗人王建的乐府诗作《凉州行》中体现得淋漓尽致：“城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐。”[2]诗文中的“家家”一词，笔者认为，诗人具体而夸张地表现了当时的胡乐盛景，虽然流传度还不至于家家传唱、人人知晓，但胡风在都城长安所带来的影响和受众阶层是显而易见的。

大批昭武九姓的胡人群体大聚长安城，数量最多的要数中亚、南亚地带的乐人和舞人了。古代文言纪实小说的第一部总集《太平广记》引用了文人卢言的《卢氏杂说》中的语句，大加称赞来自昭武九姓之地的歌曲之美妙，百听不厌、妙趣横生。各胡人音乐家有：安国的安叱奴、安万善；曹国的曹保、曹善才、曹僧奴、曹妙达；米国的米嘉荣、米都知；康国的康昆仑、康洽；何国的何满子、何勘等，他们都是名声与才艺俱佳的艺术家。

具体的胡乐人的陈述与音乐贡献，笔者将在接下来的行文中作详释。胡人聚居的少数民族地区水源充足、光照时长、草原茂盛、牛羊成群，因此畜牧业和农产品果林业非常发达，这些地理和气候条件，使得他们的衣、食、住、行，都与中原人不太一样。他们的服装具有异国风情、食品、物品、酒器，也都带有“胡”的特点，包括胡乐人和胡舞人在内的胡人们的主要交通和代步工具是马（图 1-2-1-3）和骆驼（图 1-2-1-4），也就不足为奇了。

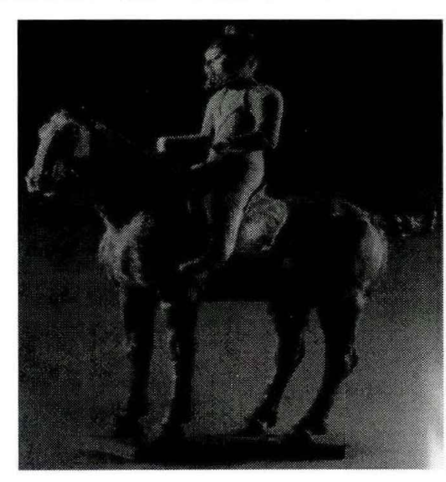
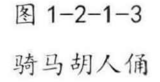


图 1-2-1-3



骑马胡人俑

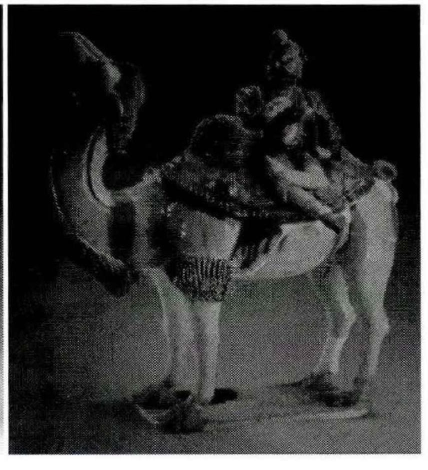


图 1-2-1-4

骑骆驼胡人俑

[1] [后晋] 刘昫：《旧唐书・卷二十九》，北京：中华书局，1975。

[2] [清] 彭定求：《全唐诗・卷二百九十八》，上海古籍出版社，1986。

胡乐人们在隋代和唐代的皇室阶级和市民阶层，都产生过重要的影响。他们中有的是朝廷中的胡乐官，辅助宫廷音乐机构，来进行制定乐律、创制新曲、胡俗乐融合等工作；有的在东西街市，与中原本土音乐艺人，切磋琴艺，交流往来；有的在重要节庆场合，于宫廷中表演西域特色显著的节目或于市井大展幻术之妙，吸睛添趣。胡乐人除了演唱和表演，在作乐过程中，肯定是离不开胡乐器的，其中最典型、使用频率最多的要数：琵琶、箜篌、五弦、羯鼓了。琵琶是隋唐时期最受欢迎的一种乐器了，可谓当时的"乐器之王"，不论是中原乐人，还是胡乐人，都对之钟爱不已，乐坛上还出现过以曹保为首的琵琶三代（三人）家族，以曹婆罗门为首的琵琶三代（四人）家族。而另外一个打击类胡乐器羯鼓多运用于龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部，这个乐器的流行，笔者认为，应该归功于唐朝的最高统治者——唐玄宗，他本人就是一个羯鼓能手，常叹羯鼓是"八音之领袖"，用过的羯鼓鼓槌更是不计其数。受皇帝的影响，一众大臣与官员也加入到了击打羯鼓的风潮之中了。因此，李隆基在理政之余，还经常与各朝臣进行有关羯鼓的讨论与比赛，在史料中多次记录了此事。

唐人对异域胡乐的情有独钟，而听胡乐、唱胡歌、弹胡琴、跳胡舞、看胡戏、穿胡服成为唐人丰富多彩的生活内容之一。结合了胡乐与华乐的代表作《大唐雅乐》，是唐朝初期贯通南乐与北曲之作。唐代将隋代的七部伎、九部伎扩充为了完整的十部伎的编制，其中的清商乐是中原传统乐部，而以龟兹乐为首的西域多部伎，都是由域外或边塞地区流传至大唐的。在唐代的宫廷乐舞中，盛唐的《秦王破阵乐》是具有恢弘气势与体现皇家典范的，《唐会要》："擂大鼓，杂以龟兹之声，声震百里，动荡山丘。"[①]演奏《秦王破阵乐》的时候，用力敲击大鼓，并且同时糅合龟兹的乐声，音乐之声遍及百里，连遥远的山谷中都回荡着声响。

唐玄宗是历史上出了名的"音乐皇帝"，他对梨园、教坊等机构，对法曲、大曲等音乐体裁，多有涉足。李隆基特别喜欢音乐，对中原之声与西域之韵，兼爱有加。他通过巧妙地吸收胡部的新声，从而使得胡乐和华乐，进一步交融，产生了很多当朝的新曲子。他还将从古天竺国传入的西域乐调中的精华提炼出来，亲自改编为更加符合大唐中原时代气息与审美习惯的新舞曲，舞曲经由他的二度创作，果然大受好评。唐代的《霓裳羽衣曲》即为源自于印度的、充满迷幻色彩的《婆罗门曲》所改编而来的，该曲也是唐代断代史中数一数二的名曲。进而，随着胡音、胡韵等胡人各项音乐与舞蹈艺术形式进入唐人的皇室阶级与平民阶层，数量更庞大的胡乐器、胡乐舞、胡乐曲又纷纷进入了唐人的视野。

我们知道，一种音乐形式与体裁的萌芽、产生、发展、进化，与其扎根的土壤、所处的地理、形成的环境、倚仗的历史背景是紧密联系的。那么，笔者不禁好奇，与中原音乐有着截然不同风格的胡音胡韵，到底是来源于哪里的呢？经历了怎样的历史变迁与沿革的呢？胡乐人到底是从何处来华的呢？带着这些疑问，笔者依据隋唐时期各部族胡乐人群落地理疆域（图 1-2-1-5），来梳理各个胡乐及胡乐人的来源情况。

---

[①]［宋］王溥：《唐会要·卷三十三》，北京：中华书局，1955。

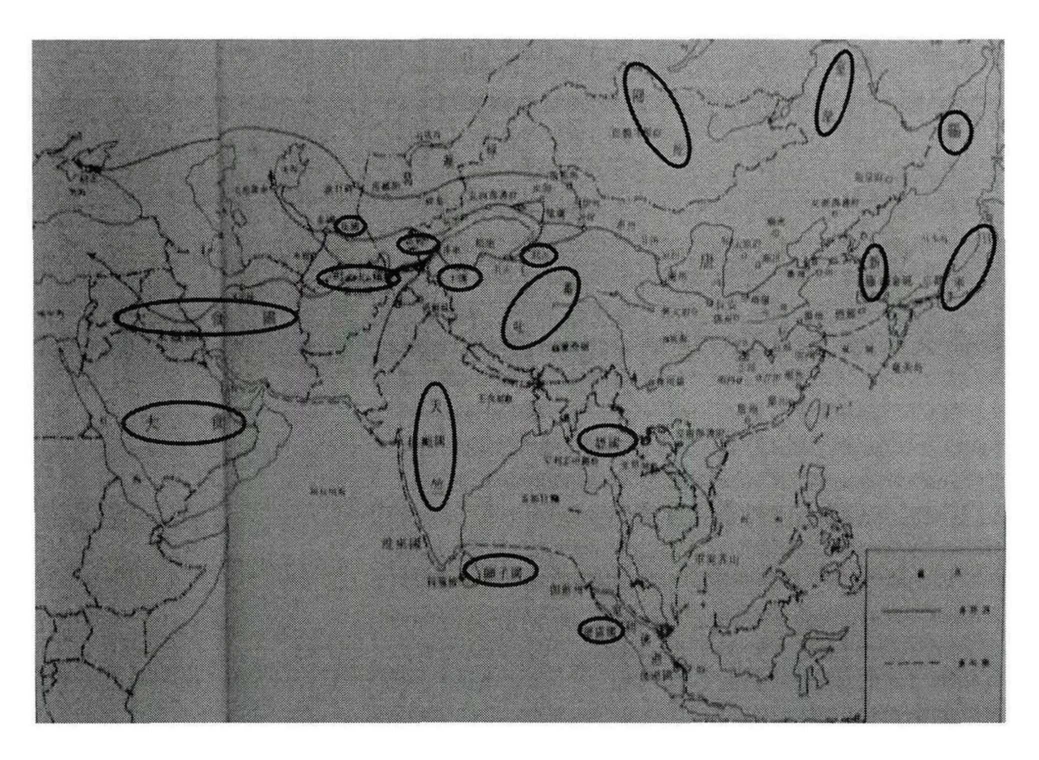


图 1-2-1-5

西域地图

（一）胡乐的来源情况

**龟兹乐**

昭武九姓中占比非常大的龟兹乐起源于今新疆库车一带的龟兹古国，于西晋时期传到了中原地区。龟兹乐传入的方式有三，其一，中原的吕光大将军得到龟兹古乐之后，即将其与本土之乐结合，所成之音乐称作“秦汉之乐”；其二，北魏的曹婆罗门曾向懂得音律的经商之人，学习龟兹琵琶的演奏技法，将艺伎又传给了他的后代子嗣。随着朝代的交替与沿革，曹婆罗门的曹氏琵琶手艺又通过其儿子曹僧奴、其孙曹妙达，传播到了北齐时期的后主高纬那里；其三，周武帝时期，本来就属于龟兹地区的音乐理论家苏祇婆跟随突厥王室的队伍，不远千里来到中原地带时，曾向郑译等中原乐官传授了多部著名的龟兹乐曲。古籍《隋书》中也记载了隋代保留了土龟兹、齐朝龟兹、西国龟兹三部的事迹。依前所述，在隋唐二代的多部乐中，均能听闻到龟兹之乐。该乐部所演奏的乐器有：弹拨类的箜篌、五弦；吹管类的筚篥、笙；击打类的腰鼓、羯鼓等。龟兹音乐在西域多乐部中具有很高的地位和水平。唐代的高僧玄奘在其《大唐西域记》中称赞它说：“管弦伎乐，特善诸国”[1]，龟兹音乐的管弦伎乐的艺术，在众多昭武九姓诸国之中是位列翘楚的。据此可以推断出，龟兹乐对中原地区也有一定的影响。《旧唐书》也记述说，自从周代到隋代以来，管弦的杂曲有数百首，龟兹音乐大多是用于鼓舞曲目的，这些曲目和音乐都是唐代的人们所耳熟能详的有名曲子。唐代初期直至玄宗皇帝时期，宫廷里的立部伎中，兼备龟兹音乐的就有五部，其中坐部伎中就占

[1] ［唐］玄奘：《大唐西域记・卷一》，北京：中华书局，2012。

据了四部。龟兹地区的乐人有善乐律的苏祇婆、作曲家白明达等人，都是著名的乐手，在《隋书》、《旧唐书》、《新唐书》中均有这些龟兹胡乐人史实的记载。隋唐时期胡风盛行、风靡朝野，与龟兹乐人的大力传播是息息相关的。龟兹乐对后世影响颇大，直至宋代仍存见于教坊之中，常用不衰。

### 西凉乐

西凉地区的音乐是由少数民族的西域之音与中原本土的汉族传统音乐所交汇而形成的一部胡乐。根据《隋书·音乐志》的记载，北凉沮渠蒙逊在位时，运用了西凉乐。魏太武拓跋焘将“秦汉乐”更改为“国伎”乐，因为长期在洛阳都城传习，因此西凉乐又有个别称：“洛阳旧乐”。隋代开皇初年，又并入了七部乐之中。隋代大业年间，七部伎扩充成了九部伎的同时，将之前的“国伎”又易名为“西凉乐”。历史推进到了唐朝，大唐的九部乐和十部乐之中，都有西凉一伎的存在。西凉乐在隋唐二朝多部乐中，都占有一席之地，在西域外夷的诸多音乐之中，与龟兹乐都属于常用之乐。唐代的西凉音乐的用乐有，击打乐器：钟、磬；拨弦乐器：五弦、琵琶；吹管乐器：筚篥、笙等等。《旧唐书》中也有记载，西凉乐是西凉人到中原之后所传播的，在中国旧乐中掺入羌胡地区的音乐而得的。这种从河西地区传来的新声散乐（百戏），成为当时非常重要的音乐形式，其他诸多乐种都远远不及，隋唐时期西凉乐在所有的乐部中都占有一席之地。以史为鉴，胡乐人和汉人音乐家所演奏的音乐，并不是完全没有联系的，多部伎的乐制与所用乐器，就是很好的证明。汉族传统音乐与西域的音乐总是有交叉和汇流的。《新唐书》：“凉州曲，本西凉所献也……贞元初，乐工康昆仑寓其声于琵琶，奏于玉宸殿，因号玉宸宫调，合诸乐，即用黄钟宫。”①西凉国向大唐进献了《凉州曲》，唐贞元初，乐工康昆仑将西凉音乐的元素融入到了他所演奏的琵琶曲之中，在玉宸殿上演奏，称为玉宸宫调，将各种音乐糅合起来，就用的是黄钟宫调。包括西凉乐在内的各种异域音乐的流传都不是一蹴而就的，在历程的演进过程中，必然有着逐步发展的态势。

### 天竺乐

昭武之地古印度国的音乐，称为天竺乐。这是最早传入的西域乐部之一。天竺乐也是隋代和唐代多部乐中的一部，在《旧唐书》中被称为南蛮乐。天竺乐来源于前凉王张重华时期，后辗转多地，从西域地带传播到了南齐。天竺音乐也是隋代和唐代多部伎中的一支，所用乐器多为胡乐器，《旧唐书》载：“隋世全用天竺乐，今其存者有：羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、箫、笛、筚篥、铜钹、贝。”②代表歌曲有：《沙石疆》，代表舞曲：《天曲》。

### 康国乐

① [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二十二》，北京：中华书局，1975。

②[后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

古代的康国在现今的乌兹别克斯坦的撒马尔罕一带，在北周武帝的时候，就出现了西域的康国乐了，《旧唐书》将康国乐列入了西戎音乐的范畴。北周武帝宇文邕，是宇文泰的第四个儿子，善弹琵琶。他娉娶阿史那氏为皇后，《旧唐书》："于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安"。①这是有关康国音乐的最早记录。在西域音乐前来中原的同时，苏祇婆也跟随着阿史那氏随行队伍中的同行人员，一并前来了。苏祇婆是来自于音乐世家的，具有很高的音乐艺术造诣，通识音律，又善奏琵琶。苏祇婆的音乐理论传到中原内陆以后，促进了我国传统音乐水平的进一步提升。在《隋书·音乐志》的条目中，有中原获得西戎乐部的具体记载。康国乐的舞曲有：《末溪波地》、《贺兰钵鼻始》、歌曲有《戢殿农和正》等。

## 扶南乐

扶南，是古代东南亚一带的国家，即现如今的柬埔寨。在隋代的九部乐之中，以及唐朝的十部伎之中，扶南乐一伎是与天竺乐有联系的。《旧唐书》："炀帝平林邑国，获扶南工人及其匏琴，陋不可用，但以天竺乐转写其声，而不齿乐部。"②隋炀帝杨广于公元605年平定林邑国之后，获得扶南的乐工、音乐以及匏琴，但是质量粗劣不能使用，用天竺乐器来演奏该部的音乐，而不把扶南乐列入到乐部之中。笔者在《新唐书·礼乐志》之中，就未曾见到扶南乐。扶南乐中表演的人是用彩色的布料来做衣服的，穿皮制的舞靴。因为不在乐部之中，因而也没有扶南乐的伴奏乐器，乐人们就利用天竺乐来转换原来的音乐。天竺乐在隋唐时期，伴奏用到的各类乐器有：筚篥、箫、笛、羯鼓、都昙鼓、铜钹、毛员鼓、贝等。

## 安国乐

安国，古老的中亚国家，地理位置在今乌兹别克斯坦的布哈拉一带。在北魏时期，平定北燕时，得到了安国的音乐，在历史上也曾经隶属于大唐。隋代的七部伎之中，有一伎就是安国乐，《旧唐书》将其列为西戎之乐。《隋书·音乐志》："通西域因得其伎，后渐繁会其声，以别于太乐。"③安国乐传入中国始自南北朝时，北魏武帝拓跋焘说："通了西域之后，因而得到了其乐伎，后来频繁听到这个地区的音乐，与中原传统的太乐是有很大的不同的。"音乐志中还记载了，安国乐用两支吹奏乐器筚篥作为伴奏乐器的史实。

## 高昌乐

高昌是西域地区的古国名，位于现如今中国新疆的吐鲁番东面，曾经一度隶属于中原。史籍中载，高昌乐早在北朝时就传入到中原了，随即被广泛地运用于宫廷之中。《隋书》中介绍，高昌是在西魏前后归附的，在这之后将高昌之地的音乐顺利地带进了中原本土。高昌的始祖是古代以游牧为业的鲜卑民族，孝闵帝宇文觉创建了北周政权。《隋书·音乐志》："六

---

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

② [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

③[唐] 魏徵等：《隋书·卷十五》，北京：中华书局，1975。

年，高昌献《圣明乐》曲，帝令知音者于馆舍听之，归而肄业，及客方献，先于前奏之，胡夷皆惊焉。”①隋代的大业六年（即公元610年），高昌古国进献了圣明乐曲，皇帝命令懂音乐与律制的乐人及乐官积极学习和揣摩高昌地区的音乐，学成之后，有远方之客来中华时，就表演高昌乐欢迎，演奏的水准很高，胡乐人听后感到大为震惊。《旧唐书》将高昌乐归入了西戎乐之中。进入了唐代以后，唐太宗在贞观十四年，统一了西域高昌地区，又在先前九部乐的基础之上，添加了高昌一部，完成了十部伎的乐制。

**疏勒乐**

疏勒，在今中国的新疆地区的喀什、疏勒地区，也一度归附于汉。疏勒乐也在隋唐的多部伎之中。胡乐人将其疏勒乐传入中原，时间大约在北魏太武帝时期。《旧唐书·音乐志》中将疏勒乐称为西戎之乐。疏勒音乐的解曲有《盐曲》、舞曲有《远服》等。

**高丽乐**

高丽，从地理方位上来看，是位于朝鲜半岛的古国，高丽乐也是隋唐以来七部伎、九部伎、十部伎中的一伎。北魏时期约公元436年，征服北燕，获取了政权的同时，也得到了高丽地区的音乐，通过西域丝绸之路传来了中原地区。根据《隋书·音乐志》的记述，高丽乐的乐器有，拨弦乐器：竖箜篌、弹筝；打击乐器：腰鼓、齐鼓；吹奏乐器：桃皮筚篥、笙等十四种。

**文康乐**

文康乐是隋代七部乐、大业中的九部乐以及唐代十部乐中的一部。“文康乐”曾在九部乐的编制时，改为“礼毕”。“文康”是本名为东晋三朝重臣庾亮的谥号，相应地，“文康伎”是他的家伎为了追思庾亮而创作和编配的音乐。《隋书》：“礼毕者，本出自晋太尉庾亮家。亮卒，其伎追思亮，因假为其面，执翳以舞，象其容，取自谥以号之，谓之为文康伎。每奏九部终则陈之，故以礼毕为名。其行曲有《单交路》，舞曲有《散花》。”②礼毕音乐，原本是源于晋代太尉庾亮。庾亮过世以后，其家中的家伎为了纪念和追思他，戴着假的面具，手上拿着羽毛来跳舞，用“文康”来命名他的谥号，因此称作文康伎。在多部伎的演出中，文康乐每次都在最后一部演奏，因而用礼毕来命名这个乐部的名称。文康乐的行曲有《单交路》，舞曲有《散花》。我们通过隋书的记载，可知礼毕音乐在隋代的七部乐、九部乐中，演出顺序都是位列最后一位的。

（二）胡乐人的来源情况

在古代史料中，“昭武九姓”是指今阿姆河与锡尔河地区的一些绿洲国家，包括：安国、

① [唐] 魏徵等：《隋书·卷十五》，北京：中华书局，1975。
② [唐] 魏徵等：《隋书·卷十五》，北京：中华书局，1975。

康国、曹国、米国、何国、石国、史国、曹国等，除了这些规模较大、史料较多的国家，还有火寻、戊地等小国，在不同朝代的文献中，有不同的记载，但相差不大。《北史》中有相关记载：昭武九姓的胡人原本来源于相同的地方——康居国，世世代代居住在畜牧业发达、草木繁盛、马和骆驼成群的昭武之地。康居国的国王姓温，祖先是聚居在河西走廊一带与祁连山附近的中国古代以游牧为主业的月氏人，在葱岭以西区域定居、扎根、形成群落。昭武九姓本源是独立的古代民族，至于康居的具体而明确的记录，根据史书可证：古籍中最早见于《汉书·西域传》："成帝时，康居遣子侍汉、贡献。"[①]汉成帝刘骜时期，昭武九姓的康居国派遣了使者前来中原，作为友好大使，朝贡并进献。这是正史中记载的康居古国第一次与中原地区的正式而官方的往来。在之后的官撰书《三国志》、《晋书》中也多有康居的地理介绍，以及遣使前来的实证。《晋书》："康居国在大宛西北可二千里，与粟戈、伊列邻接，其王居苏薤城。"[②]康居国位于距离大宛西北两千多里。依据正史的记载，康居国的最后一次遣使，是约在318年西汉汉武帝时期的建元十七年。有关隋唐二朝称为昭武九姓的粟特民族，在史籍《魏书》、《北史》、《隋书》、《旧唐书》、《新唐书》等中都有相应的介绍和具体的阐述。

汉代时期在洛阳、长安等都城定居的胡商人，来到中原进行贸易往来的时候，将他们的生活习俗以及日常用品也顺带进了中原地带。不仅仅是平民阶层，连皇帝朝廷都对胡服、胡箜篌、胡笛、胡乐、胡曲、胡舞等等胡物和文艺形式情有独钟。西域的胡人通过丝绸之路与唐王朝密切连通之后，在大唐王朝迅速刮起了一阵阵的"胡风"热潮，正史的相关记载表明，在公元七世纪至九世纪的时候达到鼎峰。从中国西部以及近邻亚洲国家带来的之胡音胡韵，给中原地区的音乐，带来了新鲜的元素。而担任传承这些胡部新声的乐人们，就是本论文中的研究对象——"胡乐人"。不仅是胡地的音乐人物进驻到了中原地带，乐器、乐舞、幻术等音乐形式出现在长安城，很多具有西域民族特性的胡物，也融入到了本土人们的平常生活之中。

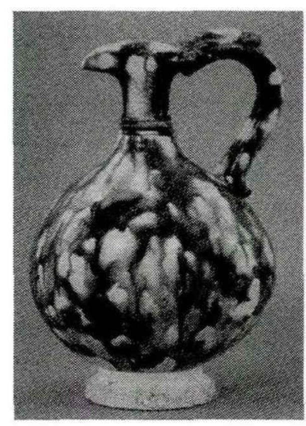


图 1-2-1-6

唐代陶瓷胡瓶（一）

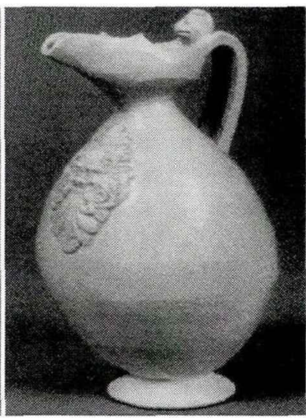


图 1-2-1-7

唐代陶瓷胡瓶（二）

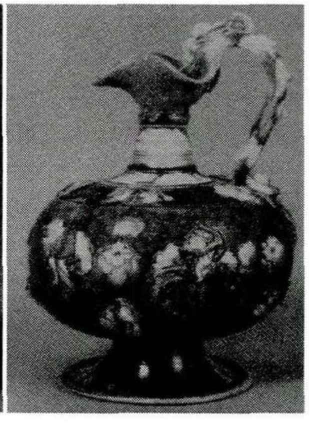


图 1-2-1-8

唐代陶瓷胡瓶（三）

① ［东汉］班固：《汉书·卷九十六上》，北京：商务印书馆，1934。

② ［唐］房玄龄：《晋书·卷九十七》，北京：中华书局，1974。

值得一提的是，在考古发现与出土文物、壁画雕像中，款式多样、造型别致的“胡瓶”引人入胜。胡瓶是椭圆形的用具，其形制是瓶身宽大，瓶口多为鸟嘴形，通常都带有瓶盖。从瓶口到瓶中间部位，有弯曲形适合手部抓握的细长型扁瓶把手，有些做工考究、制作精良的胡瓶还在瓶身上刻有花纹或者花鸟的图案（图 1-2-1-6；图 1-2-1-7；图 1-2-1-8）。我们通过这些稀松平常的胡人器物和生活用具，就能推测到当时风行的胡风，已经全方位地踏进了唐人的生活圈子了，并带来了一定的影响。从这件小小的生活用品和使用器具，就可以窥见连续不断的贸易文化交流往来和音乐艺术的流动，促成了东西方的融合、各民族的融通。

古代的粟特国位于中亚阿姆河与锡尔河一带，具体来看，地域囊括了亚洲内陆的乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦和吉尔吉斯斯坦。这些小国都属于绿洲畜牧为业的国家，分布着的多个居于撒马尔干的国家，疆域以康国为最大。从十六国到南北朝，胡人在河西走廊、塔里木地区、中原边地内蒙古草原部落等地，分散而居。在古道丝路上，遍布了能歌善舞的粟特人的足迹。这个民族的人民商业发达、喜欢做生意，与中原有大量的贸易往来。他们被中原优秀的文艺形式所吸引，同时也带来了本土人们未曾见过的喜闻乐见的胡舞、胡乐、胡伎。这时期，胡人的衣帽、服装、配饰、胡酒、胡瓶、胡杯、胡萝卜、花纹地毯，纷纷进驻中原地带。宽袖衣裤、翩翩舞裙、花鸟发饰、胡妆胡装、奇人杂耍、狩猎宴饮、胡食胡饭、葡萄酒水等等，无不给中原人民以极大的兴趣与新鲜感。在长安城内外，在市井宫廷之间，胡人遍布、胡乐声声、胡韵悠悠，从北魏时期至隋唐大朝，刮起的胡风，长久不衰。通婚者、为官者、入仕者、歌舞乐伎，更是层出不穷、数量众多。这在第四章的舞蹈艺术、绘画作品、石窟壁画、唐人诗词、文人撰书论述中，均一一带来详述。

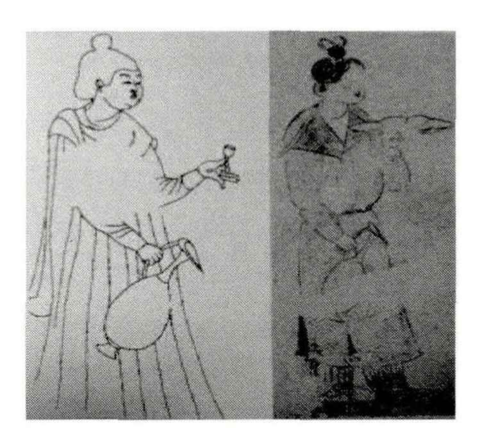


图 1-2-1-9

房陵大长公主墓壁画

与此同时，中原人们也开始对胡物进行改造和创新，从而使其更符合中原人的传统的使用习惯和审美。出土的中原人物手持胡瓶的“房陵大长公主墓壁画”历史遗迹（图 1-2-1-9），明显是中原人物的相貌和穿着打扮，但却很熟练地端着胡酒杯、拿着胡酒瓶，这生动地反映

了胡汉文化的交融，也形象而深刻地揭示了人们观念和生活很多地方受到了"胡化"的影响。

米国、石国、康国、曹国、安国、何国、史国等等小国是中亚地带水源充足、草木茂盛、畜牧发达的绿洲城郭。粟特各小国与中原从古即有多次交流，同时还兼具商业、贸易、文化、歌舞等方面。这些远道而来的胡人们精通生意，擅长歌唱起舞，虽然使用着与汉族不太一样的少数民族语言，但由于性格温顺、善于交际，因此在中原地区生活和交流得很好。这些深目高鼻、穿着西域民族服装、戴着少数民族发饰配饰的胡人们，从距离几千公里的撒马尔罕，骑着骆驼和马匹，摇动着驼铃、甩起了马鞭，来到了当时处于世界超级大国和发达的大唐王朝。陆路的丝绸之路上迎来了成群结队的胡人部落，他们集中前来，在驼背上、马背上运送来的是花色多样的地毯、正宗味美的葡萄酒、动听新奇的胡音、炫人耳目的幻戏杂耍。丝绸之路为文化的传播提供了新机遇，中原之人热衷于从昭武之地运来的一件件外来物品和器皿，食品和服饰，音乐和舞蹈，胡人与本土人士的沟通进一步加深。

《和李校书新题乐府十二首·法曲》："……明皇度曲多新态，宛转羽衣号天落。雅弄虽云已变乱，夷音未得相参错。自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。"①这是唐代诗人元稹所创作的一首诗，具体描绘了大唐长安城中"胡风"风靡的盛景，从诗中可以明显看出，胡骑、胡妆等胡人的胡物和生活风俗遍布洛阳城内外；而胡音、胡乐等胡人的乐舞形式也弥漫了中原大地，持续了半个多世纪之久。开元天宝年间，西域的商店酒铺、市井街道，有很多来自天竺、康国、米国、石国的多种才艺的乐人。他们擅长西域的高昌、高丽、疏勒、天竺、龟兹等乐伎。很多胡姬和胡舞人，非常善于跳有鼓伴奏、配饰丰富的柘枝舞，旋转如风、轻盈俏皮的胡旋舞等，而男性舞人尤其喜欢跳刚劲有力、腾踏急速的胡腾舞。很多胡人的乐官和乐师，与中原宫廷乐官、与本土民间艺人的交流和互学琴艺，于无形中增加了双向合作与融合的机会，使得以长安为首的各个大都市，到处都布满了胡乐人，胡韵胡曲遍布都城内外。不仅乐人群体联络频繁，太宗帝、玄宗帝也大为赞赏，纷纷参与到学习胡乐、学唱胡曲、引进胡乐人为官、创制新曲的浪潮中。道调法曲和胡部新乐，就是极好的例证。

通过《南史》、《北史》、《隋书》、《通典》、《旧唐书》、《新唐书》等正史的记载，我们可以清晰地理出胡人来华的脉络和交流状况。昭武之地的康国、安国、曹国、史国、何国、米国等等，都统称为西域的胡人。这里的"胡人"，并没有贬低和蔑称的意思，而是这些少数民族的人们，不论在地理方位上，还是生活风俗上，亦或乐舞风格上，都具有异国和异族的特性。各个国家的胡人之间，有少量的容貌、穿着、身型、习俗方面的细微差异，但总体上是相同的，并与中原本地人相异很大。通达的丝绸之路道路上，胡族人因婚姻、任职、商贸、旅游、歌舞、技艺等原因入华，带来了胡曲、胡歌、胡乐器、胡舞蹈、杂耍幻术，这些对宫廷音乐和民间娱乐，都有着积极的影响。隋唐时期的很多乐人和舞人，来源于西域昭武之地，

---

①[宋] 郭茂倩：《乐府诗集·卷九十六》，北京：中华书局，1979。

他们有着多胡须、体型高大、脸部轮廓鲜明的面貌共性，也有着具体体裁中声乐、器乐、作曲、乐舞、理论、幻术、杂技等音乐不同方面的个性特点。那么，到底哪些国家有著名的胡乐人呢？每个胡乐人又有哪些音乐才艺呢？他们与中原音乐和乐人之间又有哪些交集呢？在接下来的部分，将对以上问题，逐一进行解答与阐述。

## 二、隋唐时期胡乐人的构成

### （一）隋唐时期的胡乐人

昭武九姓之地，康国、石国、米国、何国、史国、穆国、安国、曹国等国家，从汉代至大唐，胡乐人东渐和往来的数量和频次逐渐增多。从唐代开元之后，胡人歌者于胡夷的市井里巷高歌，在宫廷内担当胡乐官，因此在长安城内外都可见胡乐人、胡女姬的群体部族。唐代的音乐机构教坊吸取了中亚、东亚等东方昭武古国的音乐和舞蹈，在宫廷内召集女乐来演唱新歌和演奏新曲。曹国家族乐人擅长奏琵琶、米国米氏乐人擅长唱歌、安国的安姓乐人是胡舞高手。东罗马地区出产了《拂林》曲子，柘枝舞蹈来自于石国，康国出产了胡旋舞，婆罗门音乐起源自古天竺（印度）。乐器琵琶有多种形制：四弦琵琶、五弦、阮咸等，这在本论文的第二章第一节中的弹奏乐器中有所论述。很多唐代的乐人是琵琶乐手，例如：康昆仑、和尚段善本、李士郎、雷海青、曹善才家族三代三人、曹婆罗门家族三代四人、贺怀智、裴兴奴、裴神符等等。

在甘肃省的敦煌地区莫高窟的壁画中，琵琶乐器、奏琵琶乐人多有展现，有不少类似反弹琵琶的女乐人的炫技表演（图 1-2-2-1）。只见图中一名体态丰腴的女乐人，穿着长款飘带衣物和丝巾，飞天技艺的同时，将乐器琵琶置于颈后，高抬左手持琴，右手拨弦奏乐，这种“反弹琵琶”的图像，是敦煌壁画中的经典之作。唐人很多著名诗人创作了有关琵琶的诗篇，例如：《琵琶行》、《听李士良琵琶》、《听曹纲琵琶兼示重莲》等等，很多都是反映大众群体对琵琶的喜爱以及琵琶乐手的手法和技巧。琵琶作为唐代最受欢迎、数量最盛、乐人最多的一种西域外来胡乐器，不论是皇宫贵族的宫内，还是街道民间的街巷，都可闻琵琶之绝妙之音，见琵琶乐手精湛之技。



图 1-2-2-1

敦煌莫高窟壁画《伎乐图》反弹琵琶

除了上述的琵琶乐手占据了胡乐群体的半壁江山，在胡乐人的大群体中，还有会其他技艺的乐工们，例如：善婆罗门的米禾稼、米万槌、曹触新；善舞的：安叱奴、安未弱、安辔新；善幻术的婆罗门群体等。

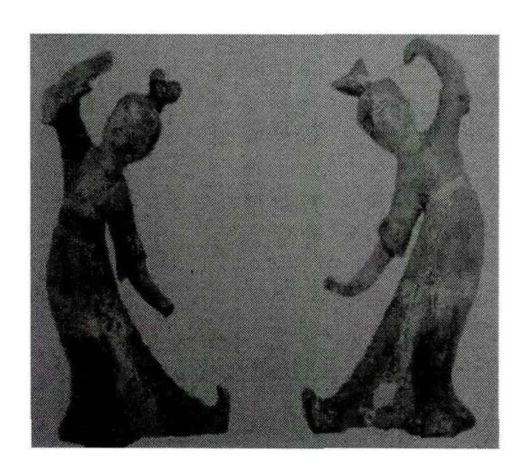


图 1-2-2-2

唐舞俑

上图（图 1-2-2-2）为唐代出土的彩绘女舞俑，两位少女相对起舞，只见她们发髻高高扎起，长裙及地，舞姿翩跹，抬手曲腿，身型典雅，姿态优美。笔者根据文献的专门记录，发现，俳优所载弄参军、婆罗门、优伶等艺人，就需要边舞边唱，歌舞俱备。这些同时具有音乐和舞蹈才华的异域风情的艺人物，给观众们、诗人们、画家们留下了过目难忘的深刻印象，在传世的大量诗篇和画作中，都能一睹几千年前优秀乐工、舞者的容貌身姿、才艺佳作。

我们都知道，音乐与舞蹈历来联系紧密，在奏乐的同时伴舞的、乐舞俱作的场合也是屡见不鲜，习以为常的。因此，胡乐舞与胡舞人，也是本论文的一部分陈述内容。出土的很多胡舞人俑、歌者舞者俑、对舞俑、小型乐队乐舞俑，从音乐方面来看，都起到了辅助和关联

的作用。

### （二）唐代胡乐人的存在情况

“*唐代著名的胡乐人有*”[1]：曹国乐人、米国乐人、安国乐人、康国乐人、疏勒乐人等。

胡乐人来到中原之后，十部乐蓬勃发展，乐部形式多样化、乐器众多、乐曲引人入胜。在盛唐时期，中原人将西域之声与中原之音相结合起来，在此基础之上创制出了带有胡部特点的新声。唐代末年，胡乐人又有一次大规模的出现风潮，有康国的康昆仑、米国的米嘉荣、石国的石宝山、史国的史敬约、曹国的曹赞、何国的何勘、穆国的穆善才等人。

胡乐人的次第来华是大唐包容胸怀与国家向心力的实力体现。隋唐二朝期间，胡乐走过了进入、融合、汉化的历程，其带来的西域音韵、胡乐歌舞，及其与汉族传统因乐汇合的新声，推动了整个唐代雅乐、俗乐、胡乐，三种音乐形态的大发展和大繁荣，这在本文的第四章第二节中也有具体的论述。

胡乐人还经常出现在唐代诗人的诗作中。李白的《上云乐》：“*康老胡雏，生彼月窟。巉岩容仪，戌削风骨。碧玉炅炅双目瞳，黄金拳拳两鬓红。华盖垂下睫，嵩岳临上唇。……大道是文康之严父，元气乃文康之老亲。……老胡感至德，东来进仙倡。五色师子，九苞凤凰。是老胡鸡犬，鸣舞飞帝乡。淋漓飒沓，进退成行。能胡歌，献汉酒。跪双膝，立两肘。散花指天举素手。拜龙颜，献圣寿。北斗戾，南山摧。天子九九八十一万岁，长倾万岁杯。*”[2]就描绘了西域乐人和杂耍艺人的风采。在诗词中，用词生动形象，只见西域的乐人鼻梁高挺，脸型轮廓清晰，脸上长满须髯，卷发大额，身型高大。他不仅仅是一个胡乐人，同时还是一个胡人聚集的杂技班子的头领，带领众多从西域远道而来的胡人们，进行百戏、散乐等幻术、戏耍的才艺的表演，向皇帝贺寿，进献西域乐舞，向中原的天子祝寿。他们这些艺人在表演乐舞的同时，还伴有西域的五色狮子、珍禽孔雀等奇兽异宝的表演和展示。来自古昭武九姓之国的一系列胡舞、奇珍、乐音、戏弄，使得李白在内的唐代大诗人叹为观止，纷纷用诗作加以描述和纪念，也体现了当时胡人们所带来的“胡化”热潮。

《新唐书·西域传》载，昭武诸国皆“*好歌舞于道*”[3]，昭武之地的人们是天生的歌者和舞者，能歌善舞成为了他们的特性。其实，这是很好理解的，就像我们本土的新疆少数民族人们，具备天生的节奏感和乐感，男女老少，不论年龄和性别，都具备一定的歌舞才艺一样。这同时也与昭武之地的历史沿革、地理位置与风俗习惯息息相关。胡人善乐、善舞并将其带入中原一带传播、交流、创作，并非从唐代才开始。如前所论，沿着时间脉络，可以追溯到北齐后主高纬时期，他由衷地偏爱胡乐、胡乐曲、胡乐器、胡乐舞，经常重金录用来自西域的大量胡人乐工，甚至不顾大臣的反对，而对胡乐人进行封官加爵，封王开府。《隋书·音乐志》中载：当朝的后主，非常喜欢胡戎乐与胡乐人，因此，宫中经常会出现雅乐、俗乐、

---

[1] 赵维平：《中国与东亚音乐的历史研究》，上海音乐学院出版社，2012，第45页。

[2] [清] 彭定求：《全唐诗·卷二十一》，上海古籍出版社，1986。

[3] [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百二十一下》，北京：中华书局，1975。

胡乐融合的现象。同时期的胡乐人安未弱、曹妙达、安叱奴争宠的史实，还被记录在了史料之中。他们由于具有高超而精湛的音乐、舞蹈才能，统统都受到了皇帝的嘉奖，当上了宫廷乐官，为皇室唱曲、弹曲、作曲、献舞等。皇室重用胡乐人、胡乐官的现象代代相传，一直延续至唐代，从而造就了大唐辉煌灿烂、多种艺术文化形式并举的盛世景观。

同前述的中原乐人一样，由于史料的零散化、碎片化，以及对人物的介绍详细程度不一，因此，现笔者选取部分在史料中记载多次，在历史上占据重要地位的胡乐人，加以论述。

**康国乐人**

昭武之地的西域国家康国，地理位置位于现今中亚的锡尔河与阿姆河之间，其属地的国王是月氏。康国乐人有善琵琶的康昆仑、善歌的康洽、善婆罗门的康遒等人，其中以康昆仑最为著名。唐宣宗时期，康遒担任了宫廷中的胡乐官，在朝殿上发挥了自己的音乐才华。康洽声乐演唱出色，大诗人李颀还专门为其赋诗：《送康洽入京进乐府歌》。

**康昆仑**

康昆仑出自于昭武九姓的康国，他是唐代著名的琵琶乐人，同时也是一名闻名朝野的胡乐官。其在唐代唐贞元年间，有着无人可及的“宫廷琵琶第一手”的美誉。康氏曾在幼年时期，启蒙于一位会琵琶的邻居女巫，学习了琵琶演奏的基本功与初级曲目，但可惜所学较杂，并没有系统而正规地向专门的老师拜师求艺过。胡乐人康昆仑的代表曲目，分别有：《道调凉州》、《羽调绿腰》（《羽调六幺》）等等。除了康昆仑演奏的琵琶曲，众人皆喜聆听以外，不少琵琶爱好者还特别热衷于收藏康昆仑曾经用过的乐器。《唐国史补》载：“韦应物为苏州刺史，有属官因建中乱，得国王康昆仑琵琶，至是送官表奏入内。”[①]在段安节的《乐府杂录》中，还撰述了康昆仑翻玉宸宫调的事迹，说明他还有作曲的才艺，二度创作的曲目得到了皇室的赞赏和嘉奖。在该乐曲中，采用的是黄钟宫调的调律，所奏乐器有：琵琶、筚篥、箜篌、方响、拍板等乐器，合曲的时候，又特意添加了拨子、小鼓等打击乐器。康昆仑一举成名之后，在长安城内一次街市祈雨的琵琶比赛之后，输给了中原的和尚琵琶手段善本，后虚心向段氏拜师求艺，不近乐器十年，忘却杂音，从基本功开始练习，最终成为一代琵琶名家，被载入史册。

**曹国乐人**

西域的曹国，其地理方位也在中亚的阿姆河与锡尔河一带，具体来看，有“东曹”与“西曹”之分，靠近吉尔吉斯斯坦，也靠近古康国。来自曹国的乐伎，在历史上，有著名的两个琵琶的家族乐人群体。一个是曹婆罗门家族，其子曹僧奴、其孙曹妙达、其孙女曹昭仪；一个是曹婆罗门家族，其子曹善才、其孙曹纲（刚）。两个家族都是家庭内三代皆为琵琶名手，

---

①[唐] 刘餗：《唐国史补·中卷》，上海：古籍出版社，1979。

音乐的传承性与承接性，在曹氏两大家族中体现得淋漓尽致。两个曹家的祖孙（孙女）三代家族，都是唐代的文人和诗人争相赋诗的音乐人才，他们不仅在音乐上具有超高的技术水平，同时也推动了胡乐人群体在中原乐器交流过程中的进程。

**曹妙达**

曹妙达是昭武九姓的曹国人，他的音乐生涯跨越了五十载，他的祖父是曹婆罗门、父亲是曹僧奴、妹妹是曹昭仪。曹妙达出生于琵琶世家的大家族，由于拥有优异的音乐才能，被封为“日南王”。曹妙达的妹妹也善音乐，被父亲曹僧奴送入宫廷，而成为了曹昭仪。曹妙达在家族群体中伎艺突出，文宣帝对其赞赏有加，在其奏琵琶的同时，还亲自击胡鼓相应和，可见曹妙达的琵琶技艺之精湛、在皇室的受宠程度可见一斑。随着朝代的演进与更替，北齐之后，曹妙达又随即进入了隋代宫廷，继续当一个胡乐官。《隋书》：“令齐乐人曹妙达于太乐教，以代周歌。”[①]隋高祖命令北齐的胡乐人曹妙达在太乐府中教习乐人，来代替周代的音乐。《隋书·万宝常传》：“时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝管弦，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估衔公王之间，举时争相慕尚。”[②]朝廷内的曹妙达等人，熟悉多种乐器，并且能变新声，创制新曲，记述了他与乐人王长通、安马驹创制新曲的史实，受到了皇帝的褒奖。可见，曹妙达不仅是一名演奏家，同时也拥有作曲的才艺。

**曹善才**

曹善才是隋代的琵琶音乐家，西域曹国人，世居长安都城，其父曹保、其子曹纲（刚），都承袭了祖父曹婆罗门的琵琶手艺。曹善才曾经在宫廷中担任乐师的职务，经常弹琵琶与其他乐手来合奏曲目，才艺与为人都受到上下各阶层的夸赞。在白居易的诗作《琵琶行》中，有一位“长安倡女”，从外地前赴长安，向曹善才拜师求艺，学习琵琶技法。唐代诗人李绅作有《悲善才》：“紫髯供奉前屈膝……东头弟子曹善才，琵琶请进新翻曲。翠蛾列坐层城女，笙笛参差齐笑语。天颜静听朱丝弹，众乐寂然无敢举。衔花金凤当承拨，转腕拢弦促挥抹。花翻凤啸天上来，裴回满殿飞春雪。抽弦度曲新声发，金铃玉佩相磋切。流莺子母飞上林，仙鹤雌雄唳明月。”[③]”描述的是一个留着繁密胡须的西域乐手曹善才，在皇宫殿前演奏曲目，演奏手法、琵琶才能无人能敌；诗人还利用想象和联想：“花翻凤啸天上来”、“翠蛾列坐层城女”、“衔花金凤当承拨”等语句，详细地描述了曹善才的演奏手法，以及人们听到他所弹曲目之后的感受。在该诗中，“层城”表现了京城作为国际大都市层峦叠嶂、楼宇不凡的恢弘气势；“上林”意指上林苑，是皇帝贵族们聚集起来打猎、骑行、郊游的皇家宫苑。从多个诗人、文学家的作诗与作品的描述中，可详见曹善才的绝妙琴艺、快速手法，以及深受人们推崇的事迹。

---

① [唐] 魏徵等：《隋书·卷十五》，北京：中华书局，1975。

② [唐] 魏徵等：《隋书·卷十五》，北京：中华书局，1975。

③ [清] 彭定求：《全唐诗·卷四百八十》，上海古籍出版社，1986。

## 曹纲

西域昭武九姓曹国的乐人家族中有曹纲（刚），他的父亲是曹善才，其祖父名字是曹保。他与家族人物一道，生活在长安城内。唐代诗人薛逢描述曹刚的演奏，说道："禁曲新翻下玉都，四弦振触五音舒。不知天上弹多少，金凤衔花尾半无。"①此诗描绘了曹纲将旧曲换调，翻为新曲子，通过四弦琵琶的演绎，将乐曲的天籁之音生动地表达出来；曲目给人非常多的新鲜感，余音绕梁不绝，引人入胜，甚至称赞他演奏的乐音是就是天上之乐。曹保所教授的学生非常之多，其中一个学生名字是廉郊，几乎全部习得曹纲所传的琵琶技艺。其琵琶奏法的显著特点概括为：右手善拨弦，弹拨琴弦起来，力度非平常人所能及；左手技巧略逊色，不太喜欢运用扣弦的手法。而同时期的另外一个琵琶乐手裴兴奴则喜欢使用左手拢捻的手法，但是右手拨弦的技巧却没有太多的力度。两位琵琶手各有千秋，因此当时很多的乐评人，笑称他们俩是曹纲（刚）有右手，而裴兴奴有左手。大诗人白居易曾经作诗大为赞叹：《听曹刚琵琶兼示重莲》，充分褒奖了他的演奏具有西域胡人的胡乐、胡音的特点。在聆听的过程中，诗人情不自禁地有所感慨，并引发了联想，在李白脑中，想象自己的乐伎重莲和曹刚一边弹、一边巧妙还手的独特弹法。曹国的琵琶高手曹纲还善于演奏异乡情调的琵琶曲目，能够随时演奏出富有力度、音色层次丰富的乐音和曲目。与大诗人白居易同朝代、同时期的著名诗人刘禹锡，也兴致盎然地写了一首颇为赞扬曹刚的诗作，在诗坛上难得一见的是，是以音乐家的姓名作为标题的：《曹刚》："大弦嘈赞小弦清，喷雪含风意思生。一听曹刚弹《薄媚》，人生不合出京城。"②曹刚弹奏唐朝的曲子《薄媚》，打动了城内外的多名听众，很多人都慕名前来京城欣赏这首曲子，听完之后，大为称赞。

## 米国乐人

米国，或称弥末，地理方位在昭武九姓的乌兹别克斯坦的撒马尔罕的南部。米国的乐伎有善歌的米嘉荣和善琵琶的米和（郎）父子。在唐代之后的五代时期，还有善优伶的乐人群体的首领米都知，以及善婆罗门的米禾稼、米万槌等人。

## 米嘉荣

唐代的米国乐人米嘉荣是一名歌手，他生活在唐朝元和及长庆年间，他有一个善奏琵琶的儿子米和（郎）。米嘉荣善声乐，声名远播，他不仅是个歌手，还曾历任三个朝代宫廷的乐官供奉的职务。诗人刘禹锡曾经称赞通过米嘉荣的歌唱，能够将旧曲唱出新曲调与新花样，褒奖了米氏的喉啭千回之妙。《太平广记》引用唐卢言所撰的《卢氏杂说》载："歌曲之妙，其来久矣。元和中，国乐有米嘉荣、何戡，近有陈不嫌、不嫌子意奴，一二十年来，绝不闻

---

① [清] 彭定求：《全唐诗・卷五百四十八》，上海古籍出版社，1986。
② [清] 彭定求：《全唐诗・卷三六五》，北京：中华书局，1986。

善唱。"[1]元和年间的胡乐人米嘉荣的歌声非常美妙，他在乐坛的地位保持了一二十年，我们知道，声乐演唱最重要的就是自带的嗓音，而能够保持一二十年的歌坛地位与歌唱水准，确实是不容易的。唐代的诗人刘禹锡也赋诗夸赞《与米嘉荣诗》云："唱得凉州意外声，旧人惟数米嘉荣。近来时世轻先辈，好染髭须事后生。"[2]米嘉荣的歌声是最能体现凉州曲的意蕴的，没有其他歌者能够超越他。《乐府杂录》歌条也说："有李贞信，米嘉荣，何戡、陈意奴。"[3]据此段史料，可推测：唐代乐手李贞信、何勘、陈意奴是跟米嘉荣同一时期的乐手，并且长期供奉于朝廷的音乐官职。

### 米和

唐代咸通年间的著名琵琶名手——米和，即米和郎，其父亲米嘉荣善唱歌，米氏家族与曹氏家族一样，也是一个音乐世家。其实，在米和音乐的生平活跃时期之前，音乐机构教坊里还有米禾稼、米万槌等精于表演《婆罗门》的米姓乐人，这在《乐书》和《乐府杂录》中都有相关的记载。《乐府杂录》："咸通中即有米和，即嘉荣子，其申旋尤妙。"[4]米嘉荣喜欢弹琵琶，而他的儿子却有另外的音乐才艺，擅长琵琶演奏，非常精通周旋之术。从米和的音乐事迹中，我们可以看到，他并没有像曹家的琵琶传承一样，学习与祖辈、父辈相同的技艺，他并没有跟随父亲学习声乐演唱，而是习得了琵琶的专业。可见适合自己的才是最好的，从小生活在家庭的音乐氛围中，米和选择了自己热衷的一门音乐艺术，并取得了相当大的成就。

### 安国乐人

西域昭武之地的安国，地理位置位于现如今的乌兹别克斯坦的布哈拉市，又有"布豁"、"捕喝"等称呼。由于在史料文献中，安国乐人的内容相对较少、比较零碎，且多人有音乐之间的关联，因此在安国乐人的介绍中，笔者不像其他国家的乐人一般，以具体人名为条目，而是将多个安姓乐人的音乐生平与贡献合而论述。安国有善舞蹈的安叱奴、安辔新、安未弱；善筚篥的安万善；善作曲的安马驹；善管弦的安进贵等胡乐人。

### 安国诸乐人

安马驹和安未弱都是北齐后主高纬时期的安国乐人。安马驹善作曲，会创制新声；安未弱善歌舞，具有多种才艺。《隋书》："唯赏胡戎乐，耽爱无已……故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。"[5]胡乐人入华演奏的都是胡曲，北齐后主时期及之后，胡乐人来到中原地区有一个高峰时段。与安马驹、安未弱两人与同时期的曹

---

① [宋] 李昉：《太平广记·卷二零四》，北京：中华书局，1961。
② [清] 彭定求：《全唐诗·卷三六五》，北京：中华书局，1960。
③[唐] 段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局，1985。
④ [唐] 段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局，1985。
⑤ [唐] 魏徵等：《隋书·卷十四》，北京：中华书局，1975。

国乐伎曹妙达同时受到后主高纬的赞许与褒奖，还得到了皇帝对他们封王开府的待遇。

安万善是昭武九姓安国的胡乐人。李颀的诗篇《听安万善吹筚篥歌》："南山截竹为觱篥，此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹……"①筚篥是一种西域的吹奏乐器，听闻之后有悲凉之感，引人共鸣，抒发了感怀思乡、寂寥思念之情，诗词也从侧面进一步反映了龟兹音乐在凉州一带的影响。

《隋书·音乐志》记载到龟兹乐时说，在唐代的开皇年间的龟兹乐器曾经一度兴盛，因此，曹国的曹妙达、安国的安进贵等人，纷纷献乐献技，得到皇室的赏金和封官。

出于安国的胡乐人还有会胡舞的安辔新、舞伎安叱奴等。

## 何国乐人

何国是西域的古国名，又有"贵霜匿"的别称，地理位置处于安国和康国之间，在现如今的乌兹别克斯坦的撒马尔罕地区，曾经隶属于大唐管理。何国的乐人有善歌的何满子、何勘；善理论的何妥；善优伶的何懿等。其中，最具盛名的要数歌唱家何满子了。"何满子"这个称谓，不像其他的人名一样，只是一个简单的姓名代称，其有三种释义：一，乐人"何满子"；二，歌舞"何满子"；三，词牌"何满子"。

## 何满子

何满子是昭武九姓西域何国的歌手，其主要的音乐活跃期是在唐玄宗执政期。他不仅是声乐演唱家，声调悠扬嘹亮，令听众赞叹不已，对作曲方面也是颇有造诣的，创制了很多新曲供梨园及其他宫廷音乐机构的乐工们演唱。不同于其他国别的乐人们，"何满子"不仅仅是一个人物的代称，令人意想不到的是，这也是一个曲目和舞蹈名称。在史籍中，唐代的文学家、大诗人元稹亲临湖南，于宴会上邀请了有名望的歌手唐有熊来演唱《何满子》，一曲终了，众人皆感叹其歌声的优美。经常活跃在宫廷诸多大型场合与表演节目中的舞者沈阿翘，多次在正式场合中表演《何满子》，舞技非凡、犹如天上的飞天女伎，令人拍案叫绝。从闻名遐迩、众人皆热衷的人物、歌曲、舞蹈、乐曲来看，不管该名词是何种含义，我们都可以推断道："何满子"的受众面是很广泛的。唐代诗人白居易及元稹，都作有记述何氏生平事迹与演绎才华的诗，《何满子》："何满能歌能宛转，天宝年中世称罕。婴刑系在囹圄间，下调哀音歌愤懑。梨园弟子奏玄宗，一唱承恩羁网缓。便将何满为曲名，御谱亲题乐府纂。"②何满是宫廷乐工，她的歌喉千回百啭，在天宝年间的乐人群体中是出类拔萃的，出于对何满子的尊敬和钦佩，在梨园中任职的乐工子弟们上奏玄宗皇帝以后，便把"何满子"这三个字定名为曲目名称。宋代郭茂倩的《乐府诗集》：唐代诗人白居易曾描述，开元年间，有沧州歌者何满子，名声在望，乐声冠绝。如上所述，"何满子"先后有三种释义：先为人名、后为歌舞名，同时也是词牌名。在《乐府杂录》之中，以乐人唱的曲目为曲名的，除了《何满

① [清] 彭定求：《全唐诗·卷一百三十三》，北京：中华书局，1960。
② [清] 彭定求：《全唐诗·卷四二一》，北京：中华书局，1960。

子》以外，还有《安公子》、《康老子》；崔令钦《教坊记》中的《曹大子》等著名曲目。

### 何妥

昭武之地何国的乐人何妥是隋代的一名宫廷音乐理论家。他才思聪颖，受到周武帝的大力推崇，得到了太学博士的宫廷官职。《隋书》："国子博士何妥等议正乐，然沦谬既久，音律多乖。"①史料中有记载，开元年间，何妥被授予国子博士，并协同郑译、牛弘来共同制定宫廷中的雅乐之声。众所周知，雅乐属于皇室正统音乐，代表了皇权与国威，何妥能进入到最高阶层制定音乐的乐官群体中，可见其音乐修养之高，技艺之专业。何妥在跟其他宫廷乐官一同制乐的过程中，产生了歧义，不赞同万宝常与郑译二人的观点与理论，一定坚持在宫中演奏的雅乐必须只能用黄钟一宫。《隋书》："何妥旧以学闻，雅为高祖所信"②出人意料的是，隋高祖对何妥非常信任与支持，在众臣意见不合的时候，站在何妥一方，更印证了何氏在宫中的地位之高。由于受到最高统治者的重用与肯定，后世便采纳和运用了何妥的"隋代唯奏黄钟一宫"的相关理论。

### 龟兹乐人

龟兹，是昭武九姓古代的大国，地理位置位于新疆库车一带，是典型的绿洲城邦国家，也是丝绸之路上的重镇国家。龟兹乐人中，有善作曲的白明达；善乐律的苏祗婆等人。由于西域龟兹音乐的杰出地位，龟兹乐人产生了广泛的影响，西域国的乐舞在中原风行了很长的时间。其他国家，例如：曹国、安国、米国、何国乐人们也多与龟兹国和龟兹乐人们之间有往来和技艺方面的切磋与交流。

### 白明达

中国隋唐期间著名的宫廷音乐家白明达是昭武九姓的龟兹乐人。隋炀帝杨广时担任宫廷乐官的职务，受到皇室的重用和赏识。隋之后的唐朝高宗时期，仍然在皇室中供奉就职与研究音乐。根据史料《隋书·音乐志下》的记录，隋炀帝杨广作了多首辞篇，随即让白明达二度谱曲创作，创制成新的曲目有十四首之多，代表作：《还阳宫》、《万岁乐》、《泛龙舟》等曲，音调哀婉，不绝于耳。白明达虽然一开始是隋代的乐官，但到了唐朝依然受到皇室的重用，宫廷非常看好他的创作才能，因此给他升官加爵。《教坊记》："高宗晓音律，闻风叶鸟声，晨坐闻之，命乐工白明达写之，遂有此曲。凡筌篌，大弦未尝鼓，唯作此曲，入鸟声即弹之。筝则移两柱向上，鸟声毕，入急，复移如旧也。"③高宗皇帝通晓音律，他听到了微风吹拂和摇曳树叶的声响、以及鸟儿啼叫的声音。清晨时分听到这些自然之声以后，立即命令乐官白明达来据此创作新的乐曲。白明达根据皇帝的诏令，精心创作，于是才有了《春莺

①[唐] 魏徵等：《隋书·卷十四》，北京：中华书局，1975。
② [唐] 魏徵等：《隋书·卷十四》，北京：中华书局，1975。
③ [唐] 崔令钦：《教坊记》，上海：古典文学出版社，1957。

啭》这个曲目。从用乐的乐器来看，乐曲里面有弹奏类的箜篌等拨弦乐器，但是并未曾加入革制的鼓类乐器。白明达在构思和创作这首曲目的时候，还创造性地加入了鸟鸣的拟声乐音。拨弦类的乐器筝演奏时将两柱向上移动，到了鸟声结束的时候，进入大曲中的“急”段，用相同的方法再次弹奏一遍。这首音乐作品《春莺啭》是以自然之声为作曲灵感的，传到后朝，依然风靡朝廷，大受欢迎，还漂洋过海，远播日本。

**苏祇婆**

音乐家和乐律学家苏祇婆是公元六世纪左右的人，中国北周到隋代时期的一个西域的乐人，出生于位于现如今新疆库车境内的龟兹地带。苏祇婆祖上是皇室中的音乐世家，周武帝宇文邕时期跟随着突厥皇后的随行队伍和人员，进驻到了中原本土地区。古籍《隋书》中对他有专门条目的记载，他曾经向通晓音律的郑译传授了西域的乐律理论“五旦七调”。《隋书》载：“周武帝时有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏一均之中间有七声……”[①]苏祇婆弹奏的胡琵琶，是五弦琵琶。龟兹音乐据考证，是隋唐朝代传统宫调理论中的俗乐体系，这个体系不仅仅与唐代俗音乐中的二十八调理论息息相关，甚至对后朝宋代的相关燕乐的调律、音乐理论，也有着密切的联系。

**疏勒乐人**

昭武之地的疏勒地区汇通南北，是丝绸之路上东西方交流的重要通道，地理位置位于今新疆的喀什一带，承接了印度与波斯文化，佛教即由该地传入了中原本土。疏勒地区的胡乐人有善琵琶的裴兴奴、裴神符等等。

**裴神符**

在唐代的贞观年间，有疏勒乐人裴神符，他是宫廷乐师、作曲大师，同时也是一名琵琶乐人，他还有个名字是“裴洛儿”。裴氏在音乐方面的贡献，是创造性地废弃木制琵琶拨子，而大胆地用手来直接演奏，这种琵琶演奏的手法和技巧，有个特定的称呼，即“搊琵琶”。搊弹琵琶的技法，在整个琵琶演奏史上都具有划时代的意义，现如今用手弹琵琶已经成为非常常见的演奏方法了，但在我国福建地区，南音的演奏还依然保存着用拨子拨弄琴弦的奏法。裴神符的琵琶代表作品有很多，以《倾杯乐》、《胜蛮奴》、《火凤》等曲传播最广泛，由于他在琵琶奏法上的创新和探索，还受到太宗的赞许与嘉奖。《新唐书》：“五弦，如琵琶而小，北国所出，旧以木拨弹。乐工裴神符初以手弹，太宗悦甚，后人习为搊琵琶。”[②]五弦琵琶，形状与四弦的琵琶是很相似的，但是大小形制方面是略小些的。五弦起初来源于北部地区，之前一直是用木制的拨子来拨弄和刮擦琵琶弦的。后来，乐工裴神符加以创新，发明了自己用手弹奏的技法，随即广受欢迎与应用。该手弹技法传播与扩散出去以后，人们便都开始习

①[唐] 魏徵等：《隋书·卷十四》，北京：中华书局，1975。
② [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二十一》，北京：中华书局，1975。

惯弃木拨子，而用手搊弹了。根据《唐语林》中的相关记录，他在琵琶的演奏手法上改进了许多，其所弹的琵琶不是类似阮咸的直柄和圆形音箱的汉琵琶，而是从西域地区传入内地的直柄梨形音箱的五弦琵琶。裴神符所发明的搊弹乐器的手法在后世中国中大量采用，极大地增加了琵琶演奏的艺术表现力。值得注意的是，这时期唐代的曲项琵琶的音域扩展、品柱增加，由于琵琶在唐代是使用最广泛的一种乐器，作曲家们更是创作出了大量的琵琶名曲，琵琶手也是层出不穷。

**于阗乐人**

于阗是一个昭武国家，还有“于填”、“于置”、“于殿”等别称，曾为大唐安西都护，国王姓“尉迟”。在地理上位于新疆塔里木盆地的和田一带。于阗地区除了出了一些音乐家，同为艺术家的于阗画家，在历史上也很有名，在本论文的第四章第三节中会有详细的介绍。于阗地区的胡乐人有：善吹笙的尉迟章；善筚篥的尉迟青等人。

**尉迟章**

尉迟章是于阗地区的吹笙能手，而众所周知，笙是中国古老的吹奏乐器，由此可见，西域的胡乐人来到中原大地之后，除了带来了胡音、胡韵，也敞开胸襟，积极接受了本土的乐器和音乐形式。据《文献通考》中的相关记载，尉迟章的音乐活动大都在唐代太和年间。

**尉迟青**

于阗乐手尉迟青，是唐代德宗年间的一位将军，同时又有吹筚篥的才艺。据《乐府杂录》“筚篥”条目记载，在幽州有筚篥高手王麻奴，由于演奏水平极佳，在黄河流域一带，被众人尊为 “筚篥第一手”的名号，王氏得意不已，沾沾自喜。这时有人告诉他，居于长安都城的尉迟大将军也会吹奏筚篥，其声望也是世人皆知的。王麻奴大为惊讶，不相信世间还有人筚篥技艺超过自己，于是来到长安，准备与尉迟青一决高下。到达目的地之后，王麻奴特意选择住在尉迟青长乐坊宅邸附近的客店，不分日夜地加紧练习和吹奏筚篥曲目。但奇怪的是，尉迟青每次经过他的住处，都不动声色，仿佛未闻其声。王麻奴为了引起尉迟将军的注意，特意在其出现时，激情昂扬地吹奏了筚篥名曲《勒部羝曲》。只见他一曲终了，大汗淋漓。尉迟青指点说他是选择宫调不当导致的吹奏费力，还亲自指导教习王麻奴。之后，王氏惭愧地说：“边鄙之人，偶学此艺，实谓无敌。今日幸闻天乐，方悟前非。”[1]我真的是不知天高地厚的一个人，学了一点儿筚篥才艺，就狂妄自大，以为无人能敌，今天听你的筚篥曲，就好似天上之乐般动听，现在总算觉悟过来了。于是王麻奴毁坏筚篥，从此不再谈论音乐与音律等相关事宜。这段富有传奇性的记录，特别是摔吹管乐器的典故，可见诸于四库全书“杂事之属”的音乐趣事杂谈之列。

[1] [明] 陶宗仪：《说郛·卷一百》，上海古籍出版社，1988。

## 天竺乐人

天竺是昭武之地的西域国家，其地理位置在东亚的印度古国一带，在《史记·大宛传》中对其进行了首次介绍。唐代交流大使玄奘前往西域取经，即是天竺地区。来源于天竺的胡乐人有：善幻术的婆罗门群体。笔者在这里需要注明一下，婆罗门并不是指一个具体的乐人，而是擅长幻术、杂耍、魔术之类散乐、百戏的艺人群体，他们与音乐之间也有着必然与紧密的联系。

### 婆罗门

天竺国即现如今的印度古国，该地的幻术、杂耍业十分发达，自汉魏以来不断有天竺地区婆罗门群体将技艺传入中土。天竺人不远千里来到中国，带来了一些吞刀吐火、鱼龙曼衍、缘竿倒立等中原人们没有见过的西域幻术。唐睿宗时，有婆罗门来朝献乐，就表演了非常特殊的幻术与魔术技巧 。

《旧唐书·音乐志》："舞人倒行，而以足舞于极铦刀锋，倒植于地，低目就刃，以历险中。又植于背下，吹筚篥者立其腹上，终曲而亦无伤。又伏伸其手，两人蹑之，旋身绕手，百转无已。"[①]

《通典》："婆罗门乐，用筚篥二、齐鼓一。散乐用横笛一，拍板一，腰鼓三。其余杂戏，变态多端，皆不足称也。"[②]

根据记载，婆罗门家族是昭武九姓诸国国家之中的天竺人士，他们不仅仅对音乐很感兴趣，对杂技、杂耍、幻术、魔术等娱乐形式也是很精通的。在表演的过程中，舞者们倒行走，而将双脚立在极其锋利的刀片上。在演出的过程中，有倒立、刀具杂技等等惊险而刺激的行为动作。还有乐者吹筚篥，站在腹部，到了乐曲结束，居然毫发无损。还有的表演是人倒在地上，伸出双手，有两个人轻手轻脚地立着，捆绑着手而旋转身体，表演十分吸睛和有趣，给传统而保守的长安都城，带来了炫目与新鲜感，一经演出，观众纷纷叫好。表演婆罗门所用的乐器有筚篥两支，齐鼓一件。散乐所用乐器是横笛一支、拍板一副、腰鼓三件。而其他杂伎杂耍，虽变化多端，但都不是很著名的。

婆罗门幻术表演皆由天竺地区的乐人和舞者担当，还有一些类似现今魔术家和杂技手的艺人参与。与单纯的散乐杂戏表演不同的是，在婆罗门演出过程中，还有相对应的乐器伴奏与之配合，有时是一个乐器独奏，大型场合或者表演人数众多的时候，也有小型的小乐队的乐器合奏形式。

综上所述，详细介绍了昭武九姓诸多地区、多名不同才艺的胡乐人。为了便于进一步分析与阐发，笔者将隋唐时期史料详述的胡乐人之国别或地区及所擅技艺整理制表如下：

---

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，志第九，北京：中华书局，1975。
②[唐] 杜佑：《通典·卷一百四十六》，北京：中华书局，1988。

| 国别或地区 | 姓名 | 音乐技艺 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 安国 | 安叱奴 | 舞蹈 | |
| | 安万善 | 筚篥 | |
| | 安辔新 | 舞蹈 | |
| | 安未弱 | 歌舞 | |
| | 安马驹 | 作曲 | |
| | 安进贵 | 弦管 | |
| | | | |
| 曹国 | 曹保 | 琵琶 | |
| | 曹善才 | 琵琶 | 曹保之子 |
| | 曹纲（曹刚） | 琵琶 | 曹保之孙 |
| | 曹触新 | 婆罗门 | |
| | 曹赞 | 优伶 | |
| | 曹婆罗门 | 琵琶 | |
| | 曹僧奴 | 琵琶 | 曹婆罗门之子 |
| | 曹妙达 | 琵琶 | 曹婆罗门之孙 |
| | 曹昭仪 | 琵琶 | 曹婆罗门孙女 |
| | | | |
| 米国 | 米嘉荣 | 歌唱 | |
| | 米和（米和郎） | 琵琶 | 米嘉荣之子 |
| | 米都知 | 优伶 | |
| | 米禾稼 | 婆罗门 | |
| | 米万槌 | 婆罗门 | |
| | | | |
| 康国 | 康昆仑 | 琵琶 | |
| | 康洽 | 歌唱 | |
| | 康遒 | 婆罗门 | |
| | | | |
| 何国 | 何满子 | 歌唱 | |
| | 何戡 | 歌唱 | |
| | 何妥 | 理论 | |
| | 何懿 | 优伶 | |
| | | | |
| 疏勒地区 | 裴兴奴 | 琵琶 | |

| | 裴神符 | 琵琶 | |
|---|---|---|---|
| | | | |
| 于阗地区 | 尉迟青 | 筚篥 | |
| | 尉迟章 | 笙 | |
| | | | |
| 龟兹地区 | 白明达 | 作曲 | |
| | 苏祗婆 | 乐律 | |
| | | | |
| 天竺地区 | 婆罗门群体 | 幻术 | |

表 1-2-2-1

由表 1-2-2-1，笔者将众多胡乐人或胡舞人按照伎艺特长，加以分类：

善琵琶的胡乐人有：曹国的曹保、曹善才、曹纲（刚）、曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达、曹昭仪；米国的米和（郎）；康国的康昆仑；疏勒地区的裴兴奴、裴神符。（共计 11 人）

善歌唱的胡乐人有：米国的米嘉荣；康国的康洽；何国的何满子、何勘。（共计 4 人）

善婆罗门胡乐人有：曹国的曹触新；康国的康遒；米国的米禾稼、米万槌。（共计 4 人）

善优伶的胡乐人有：曹国的曹赞；米国的米都知；何国的何懿。（共计 3 人）

善胡舞的胡乐人有：安国的安叱奴、安辔新、安未弱。（共计 3 人）

善作曲的胡乐人有：安国的安马驹；龟兹地区的白明达。（共计 2 人）

善筚篥的胡乐人有：安国的安万善；于阗地区的尉迟青。（共计 2 人）

善吹笙的胡乐人有：于阗地区的尉迟章。（1 人）

善音乐理论的胡乐人有：何国的何妥。（1 人）

善乐律的胡乐人有：龟兹地区的苏祗婆（1 人）

善管弦的胡乐人有：安国的安进贵。（1 人）

善幻术的胡乐人有：天竺地区的婆罗门群体。

由上述归纳整合，笔者分析如下：

昭武九姓之乐人才艺，从乐器方面来看有：琵琶、筚篥、管弦、笙等，其中琵琶拔得头筹，成为最受胡乐人擅长和弹奏的乐器，有 11 名胡乐人擅长弹奏琵琶。其中特别值得关注的是曹国艺人，从国别来看，也是音乐家人数最多的一个地区。曹家有两大琵琶家族，一个是以曹保为首的三代三人琵琶氏族，一个是以曹婆罗门为首的三代四人琵琶世家，按时间来推算，三代的琵琶延续也有近一百年的传承历史了。米嘉荣及其子米和也属于音乐家族，只不过父亲善歌、而儿子善琵琶，虽都与音乐有关，但习得的是不同的才艺。疏勒地区的裴氏，也有两人是琵琶手。善歌的胡乐人群体中，何国的歌唱家最多，何满子"喉啭发声"，居然其名字同时还是曲牌名和歌舞名，是笔者在研究的过程中，钦佩不已的一位胡乐人。安国的

人物都擅长胡舞，所列3名舞者，统统被安国包揽。值得一提的是，粟特人安禄山虽不算作一个典型的音乐家或舞蹈家，未列入表内，且尽管其身材臃肿，却也擅长男舞人跳的刚劲有力的胡腾舞（在论文第二章第二节，将会有记述）。除此之外，优伶、作曲、筚篥、吹笙、管弦、乐律音乐理论、宗教色彩浓郁的婆罗门也有多名胡乐人擅长。其中天竺地区的婆罗门群体，表演的是与音乐相关的艺术体裁，其间还有舞蹈、魔术、幻术、杂技、杂耍等西域风格浓厚的艺术形式，除了人物的表演，还有古天竺地区带来的狮子、孔雀、奇珍异宝等天竺动物和附属胡物品，给中原长安都城带来奇幻、新鲜、多元的音乐、舞蹈等艺术品种。

根据“《胡乐部》擅长之优人”[①]笔者分析：在《胡乐部》的演出中，有一批演职人员，他们之中，既有中原乐人，也有昭武九姓的西域胡乐人。胡部的《参军弄》兴盛于唐代玄宗开元、武宗及懿宗咸通时期，演出中有以下艺人：黄幡绰、张野狐、冯季皋、吕敬迁、李仙鹤、曹叔度、刘泉水、范传康、上官唐卿等。演出《婆罗门》主要活跃在太宗太和执政时期，表演的艺人有：康遒、米万槌、米禾稼、石宝山、李百魁、曹触新等人。我们从这些人的姓氏中，就可以明显地判断出他们来源自何地。其中，有之前已经详述过的西域昭武九姓的曹国、康国、米国、石国的胡乐人，而剩余的黄姓、张姓、李姓、刘姓、范姓、上官姓，自然就是中原的乐人了。值得注意的是，还有几位人物，是表演的兼具胡乐和清乐的两部兼备的《弄假妇人》和《傀儡子》的演出时代处于唐代宣宗大中、僖宗年间，艺人们分别是：孙乾饭、刘璃饼、郭外春、孙有态等人。清乐是中原传统的俗乐音乐形式，还被列入了隋代的七部伎、九部伎以及大唐的十部伎之中，这些应该也是中原乐人。由此可以分析出，在胡乐部的演出之中，已经将中原音乐与胡乐相结合了，并且参演人员有胡乐人，也有本土艺人，进一步确定了胡乐进入中原之后，积极与中原乐相融合、改进之态，以更加符合大唐的音乐习俗与中原人士的审美要求。胡部分为多个部别，曲目众多，跨越多个唐代帝王执政期。很多艺伎名目有杂技、傀儡戏、傩戏、歌舞伎乐等综合范式，门类糅杂，引人入胜。表演之时的服饰和打扮，与隋唐时期的多部伎、坐部伎、立部伎有着异曲同工之妙，都带有西域的民族服饰特征以及发饰、配饰等特点。

## 三、隋唐时期胡乐人的形象

隋唐时期的胡乐人不仅出现在各个朝代的史料中、合辙押韵的唐诗中、墨客学者的文学作品中，也频繁地见诸于石窟、壁画、出土乐俑、胡舞俑、小型乐队、馆藏文物之中。这些昭武九姓的胡乐人们有的弹奏乐器、有的放声高歌、有的合乐伴舞、有的歌舞俱作，色彩缤纷的服装、华丽叮当的配饰、异域风情的妆容，无不透露出鲜明而生动的胡部文化概况、胡人群落特征、胡乐人舞人风貌。笔者选取了一些有代表性的隋唐时期的胡乐人图像，分别来

① 陈文和、王小盾：《任中敏文集·唐戏弄》，南京：凤凰出版社，2015，第135页。

加以叙述和分析。

在位于新疆的克孜尔石窟第38号窟中，可见“天宫伎乐图”（图1-2-3-1），这是由男性乐人与女性乐人合着音乐齐舞，来表现昭武九姓龟兹地区乐舞形态的典范之作。

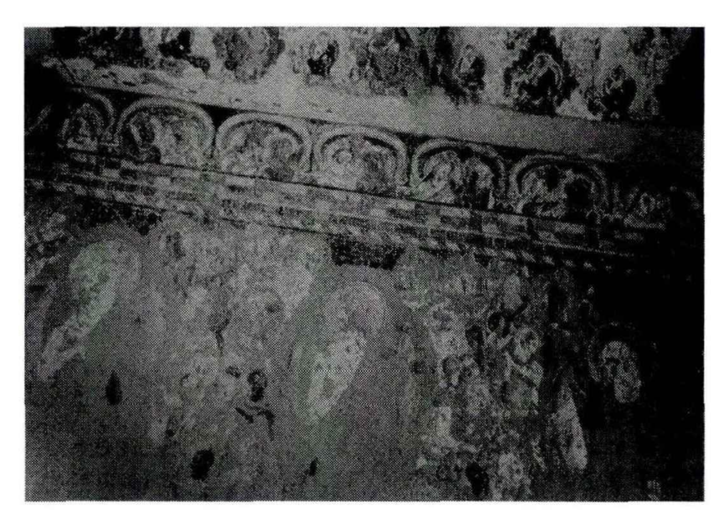


图 1-2-3-1

新疆克孜尔第38号窟“天宫伎乐图”

在上图中，可见分为两个部分，都有排列有序的天宫伎乐的乐舞图像。有乐人二十八个，总数合计是四个组别的两两一对的双人舞蹈。通过相关史料介绍，可知，一个组别跳一支胡舞，分别是：“散花”、“抃舞”、“舞宝镜”、“舞璎珞”；为舞蹈做伴奏的乐人们演奏的乐器共合计七种，可按乐器的种类分为，弹拨乐器：五弦琵琶、箜篌、阮咸；打击乐器：答腊鼓、铜钹；吹奏乐器：排箫、横笛等。乐舞图像中，既有胡乐器、也有胡乐舞，人物的面部和外貌也颇具西域的特征，是龟兹乐舞的代表作。

新疆出土了一个精美的西域人物音乐舞蹈图像（图1-2-3-2）。这是古龟兹，即新疆库车一带出土于公元7世纪的舍利盒子。我们可见到，其外部绘有具有龟兹风情的精美的花纹和图案。依图所示，是五名龟兹艺人，他们都留着中分发型，蓄着胡须，穿着少数民族颜色鲜艳的长款衣服，佩戴着浅色的腰带，穿着考究而华丽。从左侧两个胡人的身材来推断，可能是两名少年，正抬着一尊比较大胡鼓，右侧的三个人身材高大健壮，是龟兹地区的成年乐人。一名乐人手持两个鼓杖，有节奏地击打着少年抬起的大鼓。右侧两个胡乐人，相对而立，一人拨弄着弦乐器，一人似在抬手打着节拍，整个画面充满了多种乐器应和的节奏感和乐感。

下面右图（图1-2-3-3）是完整的龟兹乐队图像。只见有两行排列整齐的乐人和舞人的队伍，每一列都有十名左右的演出人员，其中既有女性乐人，也有男性乐人，既有孩童胡人，也有年长胡人。舞者中有戴着面具的，也有素颜露出面容的；有戴着舞帽、穿着舞靴的，也有赤脚腾踏舞步的；有身穿流苏装饰衣服的，也有身着紧身胡服的。配乐队中可见拨弦乐器：竖箜篌、弓形箜篌；打击乐器：鼗鼓、鸡娄鼓、大鼓、铜角；吹奏类乐器：排箫等，器乐种类齐全。舞者欢快地跳起西域舞蹈“苏幕遮”，不论男女还是少年，其舞姿都是矫健有力，

腾踏起舞、身姿摇曳、婀娜委婉、队列有序。除了乐手和舞者，还有击打棍子控制节拍，担当指挥职责的的三个胡乐人也位列行进队伍之中。



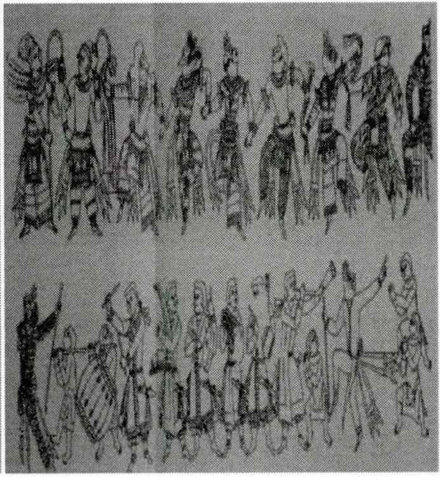


图 1-2-3-2

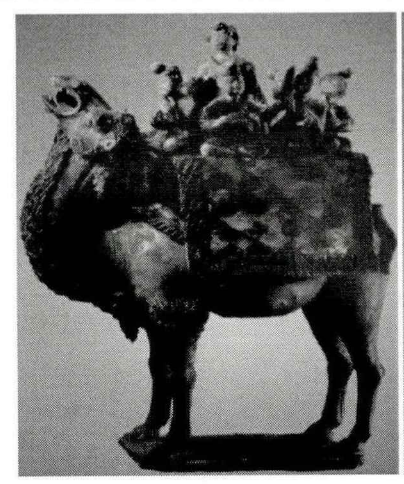
新疆库车舍利盒乐人（局部）

图 1-2-3-3

新疆库车舍利盒乐人

下面两幅都是胡乐人于骆驼上合奏音乐的动物与人物俑。我们知道，昭武九姓之地的地理概况和气候特点，因此包括胡乐人和胡舞人在内的胡人们，出行的交通工具和载物的方式，都是通过骆驼和马匹，因此出土多件载乐的驼和人俑，也就不足为奇了。

陕西西安地区，发现了一个颜色鲜艳的胡人骑骆驼人俑（图 1-2-3-4）。唐三彩是唐代盛行的美术陶瓷器物和摆件中的一种，色泽艳丽、惟妙惟肖，极具观赏价值和收藏价值。由图可见：这只骆驼身形健壮，仰起头，向天空张开大口鸣叫，在它的驼峰上有一块长方形的、带有一个个菱形的精美花纹装饰的毛毯，上面放置了一个架子，架子总体呈现一个平面，在平台的两端左右侧，共计坐了七个乐人，舞人是站在中间的。围着胡舞人的是七名乐人，他们手中所拿的乐器有：排箫、笛、笙、箏篥、琵琶、竖箜篌、拍板，他们深目高鼻，女性乐人扎起头发，束起发髻，男性乐人戴着胡帽，所有乐者的衣服和配饰都是明显的西域胡人的装束。



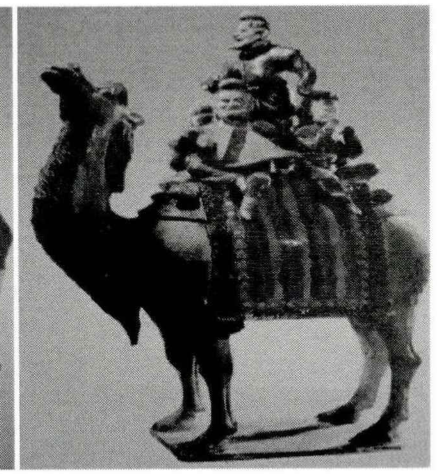
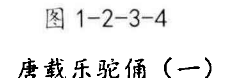


图 1-2-3-4



唐载乐驼俑（一）

图 1-2-3-5

唐载乐驼俑（二）

另一幅图是出土于陕西省西安西郊的唐代的另一件载乐人的骆驼俑（图 1-2-3-5）。骆驼身形高大，抬头仰面地站立着，驼背上有一块长方形的不同颜色间隔着的条形图案的花纹地毯。在其驼背有四个乐人分坐着，手持琵琶、筚篥等西域传来的弹拨和吹奏乐器，所演奏的乐器均为胡乐器，在中部站着一个胡须旺盛的老者。这些乐人的胡人特征就更加明显了，头发蜷曲，多须髯，身材结实，着胡装与胡裤、胡靴。高大的骆驼有“沙漠之舟”的美誉，与马一样，是胡人在丝绸之路上主要的交通工具，这些出土完好的在驼背上的三色乐伎骆驼俑，生动而形象地体现了唐朝中原地区与西域乐舞交流融合的真实状况。

从考古中发掘出来的大量隋唐时期的舞人俑，或者歌舞俱作俑，不仅体现了当时的音乐、舞蹈状况，还间接地体现了当朝统治者的审美情趣与艺术倾向。

图中是一个在陕西省礼泉县出土的郑仁泰墓中彩绘乐舞俑（图 1-2-3-6）。有五个扎着发髻的女乐人坐着，扎着高高的两个发髻，两腿毕恭毕敬地跪着，双手合拢摆放于膝盖上，似在观看，亦或伴唱着歌曲，神态端庄，举止典雅。有两个穿着长裙的舞人相对而立，翩翩起舞，只见立着的女舞人穿着长袖衫衣服，根据史书，这显然是流行于唐朝开元年间的典型的女性胡服和胡装、胡裙。她们弯曲着一条腿，体态优雅，怡然自乐。这几个女乐人俑和女舞人俑都是汉人面貌，她们演出就是各民族和各乐舞融合、改编后的新乐舞形式。

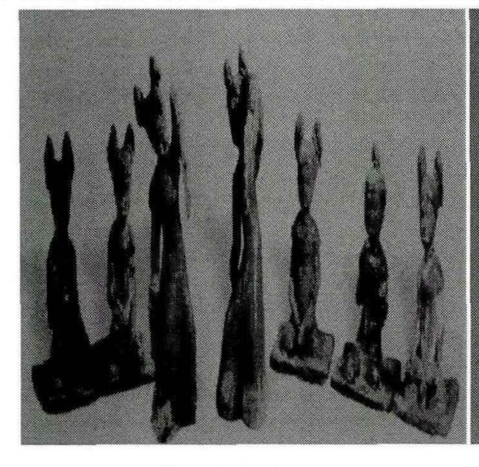


图 1-2-3-6

唐郑仁泰乐舞俑

图 1-2-3-7

长安隋墓乐舞俑

同样出土于陕西省的长安隋墓乐舞俑中（图 1-2-3-7），有一个女舞者站立舞蹈，坐着的两个发髻高耸的女乐人，一人是吹排箫、一人是吹竽来伴奏，乐舞俱作，赏心悦目。站立的女舞者，戴着帽子，穿着长袖衣裙，外披着短袄，高举左臂、微微弯曲左腿，面向着她左侧的两位演奏乐器的女乐人们。坐着的两位女乐人，梳着高发髻，娴熟地吹奏着自己的乐器。三人中，两人奏乐，一人舞蹈，歌舞兼备，相得益彰。

西安西郊枣园唐突厥人俾失十囊墓乐俑（图 1-2-3-8），是一人演唱、多人伴奏的乐队形制，且全部为男性艺人。他们都是面对着同一侧，戴着统一的胡帽子，穿着胡服，前面一个男胡乐人，似在双手打着着节拍应和，也可能是小型乐队的指挥手。后侧五名男乐人，所奏乐器分别为琵琶、竖笛、横笛、扁鼓等。

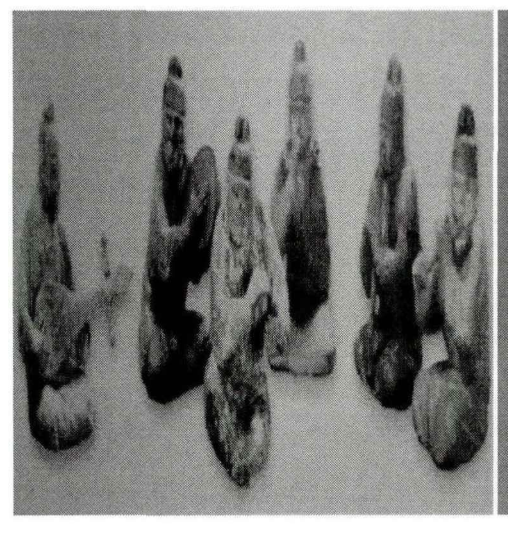


图 1-2-3-8

唐俾失十囊墓乐俑

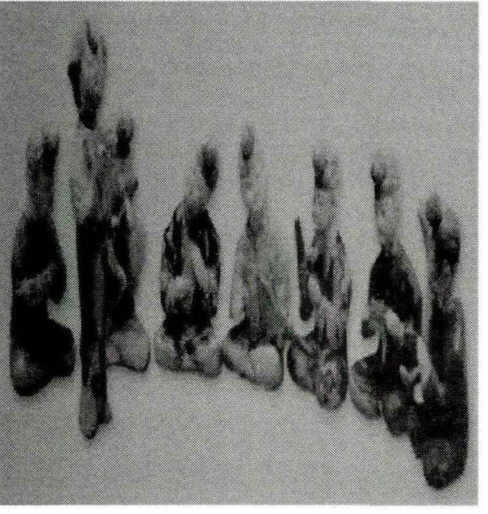


图 1-2-3-9

西安唐乐俑

陕西西安唐代乐舞俑（图 1-2-3-9），人数是四幅图像之中最多的，共计有八人。最前面一个女乐人站立着，举止典雅，在歌唱乐曲。她身后有七人端坐持弹拨乐器、吹奏乐器和打击乐器伴奏，乐人们神态不一，表情自然，兴致盎然，和谐融洽。

甘肃的敦煌第莫高窟第 297 窟北周壁画（图 1-2-3-10）。在窟的正中下方，我们在图像上可以看到：画的是“供养人伎乐”，可推测是西域西凉地喜闻乐见的一种舞蹈形式。从下图可以看到，在绿意盎然的树荫下，画面的右侧有三个乐伎面对着对面的两名舞者，在演奏乐器：弹拨弓形箜篌、俯身而拨奏琵琶以及抬头吹奏笙。



图 1-2-3-10

敦煌第 297 窟供养人伎乐

只见有两个人相对舞蹈。在西域乐部中只有龟兹乐使用乐器笙的景象，据笔者搜集整理，还不太常见。两个舞人的舞姿相比其他舞人，比较新奇，都是双手高高地举向天空，其中一个舞人还在他的头顶上，两手握拳，叉腿向前，而另一人则微弯双膝。他们舞蹈的又一奇特点是：扭身的同时出胯，身形扭曲地比较明显，头部又与肩胸反向移动，形成强烈的舞蹈状态中的三道弯曲线。伴乐的人乐音缭绕，欢快畅达，舞蹈的人气定神闲，蹁跹而立。在乐舞场面的四周，还可见树木与灌丛茂盛盘绕，花朵和树叶相映成趣，大自然的色彩替图像增色不少。这幅精美的凉州地区的五人伎乐乐舞图，充分地表现出西凉乐的本土风貌，可惜如图所示，由于年代久远与保护不当，壁画的真迹已经十分模糊，难以仔细辨认了。

山西太原出土的虞弘石椁图案中面积最大、人物和物品最多的一幅图案，如下图所示（图 1-2-3-11）。画面分成三个部分，第三部分是笔者所重点关注的乐舞部分，中心人物西域乐人、舞人的姿态明显，一目了然。



图 1-2-3-11

虞弘墓主人宴饮图

第一层次，是自然景观，可见胡地作物葡萄的藤蔓和吉祥鸟。胡地所出产的葡萄酒闻名遐迩，因此葡萄景观也是十分普遍的，吉祥鸟可能是孔雀之类的羽毛艳丽的鸟禽。

第二层次，是男女主人在帐内的室内活动。西域男士穿着考究，据推测，应该是一个西域的贵族人士。只见他身形健壮，多胡须，深目高鼻，装饰和佩带的都是充满了少数民族风情的饰品，有腰带、珠宝链、饰品等等，脚穿着胡靴子。从他手端的喝酒的杯子可证实胡人

嗜酒、好酒、品酒的民族特性。女主人的装扮就更复杂了：头饰、发式、服饰、衣裙、配饰、妆容等等，无一例外是既精美又多彩，充满了少数民族的胡风与胡韵。相比较于中原女性的含蓄腼腆与不善交际的传统性格，西域女人在性格更加开朗外向，也善于品酒。因此女主人也举起酒杯与男士畅饮、畅谈。后侧也见多名男侍从与女侍从。所以，更加印证了该贵族确实身份高尚，有一定的经济基础与社会地位。

第三层次，是我重点描绘的音乐与舞蹈的景象。画面的中心地带有个身材健壮的男子，正在欢愉地跳着胡舞，上身穿半袖、悬挂披肩；腰系与衣服同色的腰带，下着紧身胡裤，胡皮靴。其动作与之后第二章第二节所介绍的胡腾舞非常相似。大片的绿荫空地前，有两侧各三名，合计六名胡人，他们排列有序地跪坐着。细细分辨，他们虽然头发和胡须旺盛，留着短发，但看上去十分精神。每人的脖子处还挂着一个金属的项圈作为配饰，颈部之后还挂着一条长款的花纹丝带。乐手们位列画像的两侧，一边是演奏着竖箜篌、小铜钹、腰鼓；而另外一边演奏着不同的乐器：琵琶、筚篥、横笛。两边共计六种乐器，兼具弹拨乐、吹奏乐和打击乐。

另外，葡萄酒、胡酒杯、胡酒瓶等等胡物品以及男、女主人宴饮中的胡食品，作为伴随胡人们经常出现的东西，也在图像中有所展现与显示，胡风胡气涵盖了整幅画面，令人眼前一亮，大为赞叹。

我们通过对石窟雕像、壁画文物、乐俑、舞俑、小型乐队图像进行整理归纳与对比分类，可以了解胡人的音乐形态、舞蹈类型、人物特征、服饰装扮等。而中原乐人弹奏胡乐器、演奏胡乐曲，则生动地体现了胡部乐与中原乐结合之“胡乐新声”，进而分析出中原与西域各民族交流往来的时间与过程。胡乐人、胡舞人们善商贾、好饮酒、喜歌舞，乐舞的场面往往与狩猎、宴饮、会宾相结合，从侧面也体现了胡人们的多姿多彩的兴趣爱好和奔放开朗的民族特性。

# 第二章　隋唐时期胡乐人的乐器与乐舞研究

第二章分为胡乐器与胡乐舞两节。自魏晋南北朝以来传入的少数民族外国乐器，分为弹奏类的拨弦乐器、气鸣类的吹管乐器、革鼓类为主的打击乐器，适应了当朝歌舞艺术发展的需要。在胡部乐中，可见多件西域各地区与各形制的乐器，遍及古代“八音分类法”的所有门类。很多乐器，即使同一品种，也有多种形制，例如：琵琶、箜篌、筚篥、鼓等。胡乐舞以三大舞种为主：男舞人踢腿腾跳、刚劲有力的胡腾舞，女舞者急速旋转、衣裙飘起的胡旋舞，节奏鲜明、手鼓相伴的柘枝舞。同时也有泼胡祈寒舞、狮子舞等其他西域舞蹈。乐器与乐舞的演出，还多与歌曲、乐曲相结合，构成了多元综合文艺的现象。乐人、舞人、曲目、装扮，经常出现在古文献、文学作品、绘画、浮雕中，百家争鸣，异彩纷呈。新疆克孜尔石窟、甘肃敦煌莫高窟、榆林窟、各地出土文物中的乐器图像、乐舞场景，也多成为了我写作此章的有用史料与参考资料。

## 第一节　胡乐器研究

从魏晋南北朝时期以来，丝绸之路上昭武九姓之地的很多西域乐器及少数民族的胡乐器，陆续以不同的方式传到了中原内地。这些乐器归纳起来有，弹拨类的：四弦琵琶、五弦、阮咸、曲项琵琶、箜篌；吹奏类的：筚篥、贝、义嘴笛、胡笳、羌笛；击奏类的铜钹、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、齐鼓、檐鼓、正鼓、羯鼓等。我们可以清楚地看到，这些传来的胡乐器，以拨奏的弦乐器、带有西域之韵的吹奏乐器以及革鼓类的打击乐器为主。从千里之外传来的胡乐器，经常在宫廷燕乐内被广泛使用，不仅加速了西域乐器与中原乐器的汇流，同时也使得胡族与汉族的音乐相融合，适应了隋唐歌舞音乐的发展需要。而在民间的市民阶层中，昭武九姓之地吹来的西域“胡风”，则使得传统的本土人民大开眼界，胡乐人、胡乐舞、胡乐器、胡乐曲，给人们带来了新鲜感。胡乐人群体与中原乐工群体，在乐器演奏技术方面，有了很大的提升。还于同时期建立起来了多个少数民族的音乐、舞蹈为主体的综合艺术的乐队编制。隋朝建立了七部伎，后扩展为九部伎，到了大唐又补充至完整的十个部伎，乐舞形态达到空前繁荣的态势。中原所见的很多表演之中，其实很多都是由金石之音的雅乐器、中原本土的俗乐器以及西域传来的胡乐器，混合使用所共同协作而成的，这也进一步促进了胡、俗、雅乐的协调融合。在不同时期中华文化的古籍史料中，相同乐部的乐器种类和数量大致相当，但也有些许细微的差别。

以龟兹部和天竺部的用乐乐器来看，笔者分析：龟兹部与天竺部相比较，乐器种类和数

量较多，来自西域的胡乐器，例如，弹拨乐器：竖箜篌、琵琶、五弦；吹奏乐器：筚篥等，占据了绝大部分的重要地位，同时也注意到胡俗乐的融合，在龟兹乐中，加入了筝、笛、笙、箫等俗乐器。革类乐器中的各种鼓，也是各乐部中打击乐器中的主要组成部分：鸡娄鼓、腰鼓、羯鼓、答腊鼓、都昙鼓、侯提鼓、檐鼓、齐鼓等。据我推测，可能是在乐舞当中，鼓类乐器承担控制节拍、节奏的职责，起到了一个规范用乐和指挥的作用，为载歌载舞的乐舞营造氛围。隋唐各古籍中龟兹部的乐器基本相似，体现了史料统筹的延续性。天竺部的乐器略少，可见胡乐中琴头装饰有吉祥鸟头像的凤首箜篌。

笔者根据陈旸的《乐书》，将胡部乐器按八音分类法归类：

| 类别 | 乐器 |
|---|---|
| 金类 | 1、方响　2、响铁　3、编钟　4、正铜钹　5、和铜钹　6、铜盘　7、铜铙　8、铜钲　9、铜角　10、吹金　11、龙头角　12、大铜鼓　13、中铜鼓　14、小铜鼓　15、铁拍鼓　16、铜锣（共计十六种） |
| 石类 | 1、编磬　2、玉蠡　3、骨管　4、牙管（共计四种） |
| 土类 | 1、胡缶（一种） |
| 革类 | 1、羯鼓　2、两杖鼓　3、檐鼓　4、都昙鼓　5、正鼓　6、答腊鼓　7、鸡娄鼓　8、齐鼓 9、 汉鼓　10、震鼓 11、密须鼓　12、杖鼓　13、拍鼓　14、细腰鼓　15、毛员鼓　16、和鼓　17、鞞牢　18、骆越鼓　19、魏鼓　20、鼓柈（共计二十种） |
| 丝类 | 1、胡琴　2、凤首箜篌　3、匏琴　4、胡箜篌　5、胡弄　6、大箜篌　7、小箜篌　8、坎篌 9、空侯　10、植箜篌　11、卧箜篌　12、秦汉琵琶　13、胡瑟　14、奚琴　15、搊琵琶　16、大琵琶　17、小琵琶　18、昆仑琵琶 19、擘箜篌 20、龟兹琵琶　21、蛇皮琵琶　22、屈茨琵琶　23、卧筝　24、搊筝　25、弹筝（共计二十五种） |
| 木类 | 1、大拍板　2、小拍板　3、桃皮管　4、桃皮筚篥　5、腰鼓　6、啸鼓　7、立均　8、四通（共计八种） |
| 匏类 | 1、震簾簧　2、瓢笙　3、胡篁　4、埒竽　5、雅簧　6、竹簧　7、十七管竽　8、胡芦笙　9、十九管竽　10、二十三管竽　11、吹笙（共计十一种） |
| 竹类 | 1、筚篥（悲篥　头管　笳管　风管）2、漆筚篥 3、双筚篥 4、银字筚篥　5、十八管箫　6、吹鞭 7、龙颈笛　8、胡篪（小篪）　9、双角　10、二十一管箫　11、警角　12、大胡笳（大箛）13、芦笳　14、义觜笛 15、小胡笳（小箛）　16、芦管　17、歌箫　18、羌笛（胡笛）19、大横吹　20、小横吹　21、中鸣（共计二十一种） |

表 2-1-1

参照表 2-1-1，笔者分析如下：在胡部的乐器之中，按乐器数量从多至少，前三个排序为：丝类乐器、竹类乐器、革类乐器。笔者现对数量最多的三类胡乐器，加以分析，并发表自己的见解和看法。丝质的拨弦类乐器数量是最多的，高达 25 种乐器。我们看到，在丝类乐器中，又可以具体划分为：箜篌家族的乐器共计 9 种，琵琶家族的乐器共计 8 种，筝家族的乐器共计 3 种，胡类乐器 3 种，其他弹拨乐器 2 种。我认为，多名称与多数量的琵琶家族、箜篌家族，应该是来源于同一个母乐器，在历史的流传中或者使用乐器的过程中，根据具体乐曲、用乐场合、使用者的偏好，来进行相应乐器形状和形制的调整，因此才有了大型的琵琶和箜篌家族。带有“胡”字的弹拨乐器，本身就自带胡风胡韵，所弹奏出来的乐音，肯定是具有西域风格特征的。在乐器种类中，数量排第二的是竹类乐器，在 21 种竹子做的乐器中，筚篥家族和笛子家族的数量是最多的，与丝类乐器一样，应该也是在同一种乐器的基础上，进行加工和改创成同源而不同名的母乐器的分支。再看看以材质皮革为主的革类鼓乐器，多达 20 种，虽然鼓名无一相似，但是不论是乐器形状还是演奏方法，其实是相差不大的，这在接下来论文的“打击乐器”条目下可见一斑。革类乐器中有两个乐器从器名上看有点儿有趣，一个是“鞑牢”，这不是一个鼓的零部件或者扣牢鼓的绳子，而就是一个鼓的名称。另外一个是鼓柈，“柈”即大块的木头，所以该名称我推测可能是击鼓的木棍子或者木块。

胡部乐中包含了八音分类法中的所有分类的各种乐器，丝类、革类、金类的乐器数量较多；石类和土的乐器，数量偏少。隋唐时期，典雅高贵的弹拨类丝制乐器，体现等级与固定节奏的金石钟磬之音，打击伴奏、用料统一的鼓类乐器，在乐队的编制中和乐舞的表演中，占比和利用率更大。工艺简单、奏吹出原始之声的土类和石类乐器出现最少。也从侧面体现了唐代社会的进步、乐器制作技艺的发达，宫廷内外享乐音乐的程度很高。

## 一、弹奏类乐器

### 琵琶

琵琶来源于波斯，这种拨弦类的乐器因为音色委婉、便于携带，不论在中原本土还是西域地区，在宫廷内，还是民间，都是很受欢迎的。其实它一开始并不称作“琵琶”，而有另外一个名称，即“批把”，虽然二者读音类似，但是后者却有着更深层次的含义。我们看到，在东汉刘熙的《释名·释乐器》中有记载：“批把本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰批，引手却曰把，象其鼓时，因以为名也。”由此可见，“批把”不是中原的传统本土乐器，其实是来源于西域的胡人部族的、出产于昭武九姓的西域胡人聚居之所。胡地因为出产马群和骆驼，因而在马上弹奏也就不足为奇了。乐器的弹奏法是将手部向前方推，叫做“批”，反之向内的动作，称为“把”，以两种演奏动作来命名一种乐器，不得不佩服古人的想象力和创

造力。《通典》：“今清乐奏琵琶，俗谓之秦汉子，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。”①可以从史料中明确地看到，演奏的琵琶，又另外有一个称呼，就是秦汉子，相比较于常规的琵琶，它的形状是琴体圆形、琴颈修长，但面积稍小一点儿，所以根据推测，应该是类似于弦鼗乐器一类的制作手法。傅玄《琵琶赋序》中记载：“杜挚以为兴之秦末，盖苦长城役，百姓弦鼗而鼓之。”杜挚认为这件乐器是在秦代末期兴盛起来的，修长城的时候，受尽了苦力的劳役的老百姓都来弹奏弦鼗，以抒发悲愤之情。到汉代的时候，琵琶又发展成为张着四根弦、同时具有十二个品位，用手指拨弹的乐器。公元四世纪的时候，中原地区和昭武九姓胡部族地带，有了更加密切的乐舞艺术方面的交流和往来，琵琶在此时也更迅速地发展和演变着。随着陆上丝绸之路的开通，中原与西域的沟通畅达，一种半梨形、弯曲项、四根弦、四个柱，放在胸前，用一个木拨子来演奏的琵琶很快传到了内地，并流形和使用起来。唐代以来，上述两种琵琶有多处的创新，形制更加多样和精美：琵琶的琴杆上面四相、九品到十三品，琴的颈部向后弯着，用木制较薄的木板作为琴面板，音箱呈现半梨的弧形。乐人们弹奏方法是用手搊弹和用木拨子刮奏弹兼备。

敦煌莫高窟的第288窟北魏壁画中，可见有一名乐人侧脸横抱着半梨形的琵琶演奏（图2-1-1-1）。图像中乐人头戴飘带，穿着半身裙，头侧向左边，横抱着一把琵琶，左手持着琴头，右臂抬起，用手搊弹着胸前的琵琶，琴身接近下颌，面露微笑，神情专注。

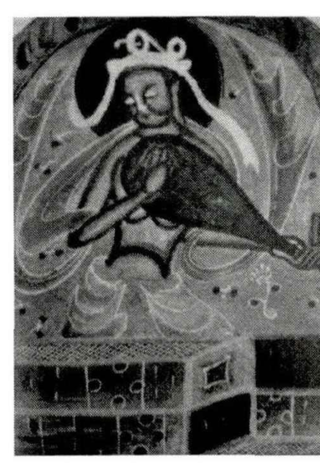


图 2-1-1-1

敦煌288窟弹琵琶壁画



图 2-1-1-2

五代王建墓弹琵琶乐人



图 2-1-1-3

麦积山北魏78窟弹琵琶图

四川成都五代前蜀王建墓出土的女性乐人木拨子弹琵琶乐伎（图2-1-1-2）。女乐人是中原人的长相，端坐在地上，头发高高耸起，穿着飘逸的衣裙，左手秉持着琵琶琴头，右手拿着扇形的拨子拨弄着琴弦，举止端庄，神态怡然。

麦积山第78窟北魏壁画，有一个西域长相的女乐伎服饰飘逸多彩，横抱弹着梨形音箱

① [唐] 杜佑：《通典·卷一百四十四》，北京：中华书局，1988。

琵琶（图 2-1-1-3）。该身材削瘦的女乐人，着绿色蓝色的衣衫和长款丝质飘带，左手固定琵琶，右手拨弹琴弦，配合着背景图案，西域胡风显著。

从汉代以来，传入中原的西域胡乐器——琵琶，经由中原乐人的运用、改创，已经充分融入了本土音乐环境之中，并且有了更大程度上的提高和发展。乐器琵琶在唐代是最常见、同时也是乐人数量最多的一种乐器，名家辈出。西域的裴神符将木拨子手弹改进成了用手直接搊弹的演奏手法。《通典》："宣武己后始爱胡声，洎于迁都，屈茨琵琶、五弦、箜篌、胡鼓、铜钹"①。琵琶的多种形制，在我国新疆的克孜尔石窟，甘肃省的敦煌莫高窟、榆林窟，山西的云冈石窟中，很多宗教的寺庙、寺院的壁墙上，都可以见到具体的乐器形状和乐人奏乐的石窟壁画、石刻雕像。琵琶家族内的乐器，传至中原一带的时间，也有先后的顺序，分别为：柄直圆盘的阮咸、颈部弯曲的曲项琵琶、五根琴弦的五弦。琵琶的形制多种多样：直颈、曲颈；形状：圆形、梨形；大小不一：大琵琶、小琵琶。

唐代演奏琵琶的胡乐人有：曹保、曹善才、曹纲（刚）、曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达、康昆仑、米和等；中原琵琶手有：段善本、刘二郎、李管儿、雷海青、贺怀智等。

**五弦**

五根琴弦的琵琶，即为五弦，来源于昭武九姓的古龟兹，也就是现今的新疆库车一带。有关五弦琵琶的记载，最早可见于隋代的佛教典籍之中，在三种琵琶中，传入中原的时间数五弦最迟，又有胡琵琶、龟兹琵琶的别称。它于南北朝的时候才开始盛行，乐器张着五根琴弦，对应着五个琴轸，音箱是瘦而长的形制，体积相对稍小，琴颈直长。

《通典》一四四中记载"南朝似无曲项者，五弦琵琶稍小，盖北国所出。旧弹琵琶，皆用拨弹指，大唐贞观中，始有手弹指法，今所谓搊琵琶者是也。"②南朝的时候还没有曲项琵琶，五弦琵琶形制是略微小一点儿的，是从西域传来的胡乐器。以前都是用专门的木拨子来弹奏，到了大唐贞观年间，开始有用手指直接弹拨的技法了，今人称该弹奏法为搊弹琵琶。在隋唐二朝中，龟兹、天竺、疏勒、高昌、西凉、安国诸部伎之中，都用到了五弦，可见其运用之广泛，地位之重要。

新疆的克孜尔石窟第 8 窟壁画中有弹五弦琵琶的壁画（图 2-1-1-4）。只见画面中色泽艳丽，乐人发髻高耸，眼看右前方，穿着绿色飘逸长裙，手拿赤红色小型五弦，横抱乐器，左手固定琴头，右手手指拨弦，整个画面颜色跳跃，多姿多彩，人物惟妙惟肖的形象与乐器的形制相得益彰。

唐代螺钿紫檀五弦琵琶（图 2-1-1-5），张着五根琴弦，立着五个琴轸。这是一件单独的乐器图像，琵琶的面板捍拨上覆盖有彩色的、薄款的玳瑁，琴板呈现深红色，琴面有螺钿的云朵及花鸟图案。

①[唐] 杜佑：《通典·卷一百四十四》，北京：中华书局，1988。
② [唐] 杜佑：《通典·卷一百四十四》，北京：中华书局，1988。

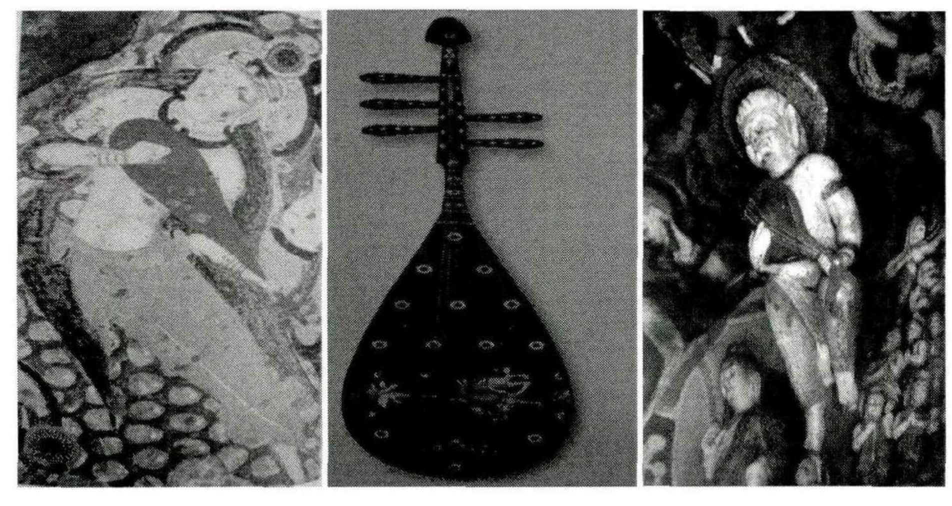


图 2-1-1-4 克孜尔石窟 8 窟弹五弦琵琶　　图 2-1-1-5 唐螺钿紫檀五弦琵琶　　图 2-1-1-6 云冈 12 窟弹五弦琵琶石雕

石雕艺术宝库的云冈第 12 窟的石雕中，有一个乐人横抱弹奏五弦琵琶（图 2-1-1-6）。只见男乐人睁大双眼、表情严肃，微抬起一条腿，另一腿笔直立着，琴头向下弹奏琵琶，人物形象庄重、演奏风格开放。

唐代善弹五弦的乐人有：裴神符、赵叟、赵璧、冯季皋等。

### 阮咸

“阮咸”这种乐器之名，发端于晋代竹林七贤之一的乐人“阮咸”，在古籍史料中，其与“秦琵琶”、“秦汉子”颇有渊源。在晋代傅玄的《琵琶赋》中有琵琶的描述，概述了称作“阮咸”、“秦汉子”或者“阮咸琵琶”的特点：第一，琴面张着四根琴弦；第二，直柄圆盘的乐器形制。《通典》：“阮咸，亦秦琵琶也，而项长过与今制，列十有三柱。”[1]阮咸这种乐器有多个名字，又叫做“秦琵琶”，该乐器是长颈的，从长度来看，比现在的琵琶颈部要长得多，分布陈列着十三根的琴弦。在甘肃敦煌莫高窟很多精美绝伦的壁画中，多次出现了这种圆盘形的琵琶的变体乐器形制。直到现在，阮咸乐器依旧是中国传统民族乐队中一种占有一定地位的弹拨类乐器，形制也保持着从汉代传至今日的圆盘、直柄的样子。

甘肃敦煌莫高窟第 22 窟乐舞图（图 2-1-1-7），北壁的右侧，可见一位弹花边形阮的乐工图像。女乐人表情淡然，眼看琴颈，左手固定琴颈，右手拨弄琴弦，这个阮咸是多边的花边形状的，在各种音乐图像中是很少见的，可能带有一定的想象和夸张的成分。

五代十国阮皋的《阆苑女仙图卷》中的阮独奏（图 2-1-1-8）。我们可以看到这幅图像上有很多长相秀美的仙女乐人们在娱乐和游戏。画面的中心地带，是跟音乐相关的地方，中间坐着一名女性乐人，怀抱着乐器阮，左手一侧握住阮的弦轴；右手拿着一个拨子，用拨子弹奏，在女乐人的周围，还围绕着一群安静观看的仕女们。除了人物形象，我们还可见树木

---

[1] [唐] 杜佑：《通典・卷一百四十四》，北京：中华书局，1988。

林立、绿色葱茏，自然景象也添彩不少，这幅画作工笔精美，色调讲究，表现的是以神仙故事为题材的仙境幻像。

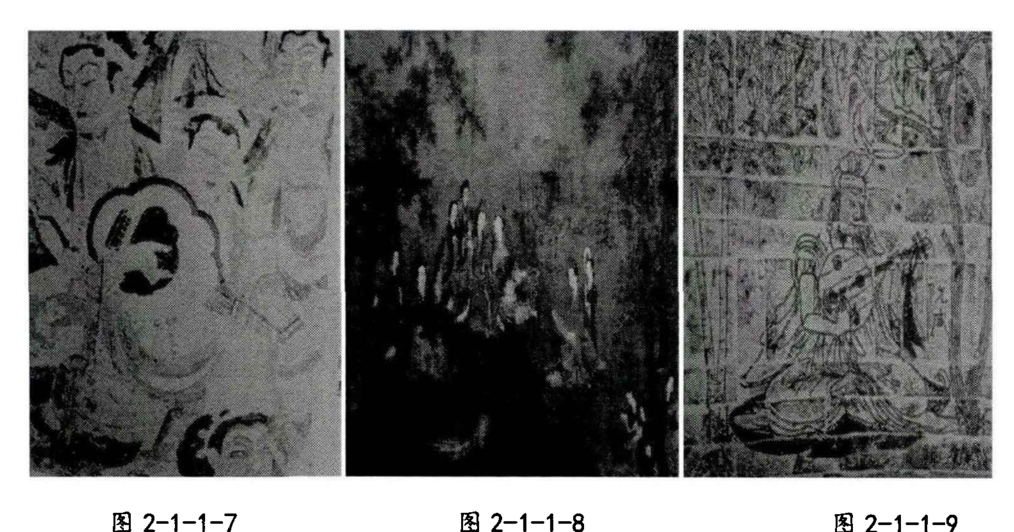


图 2-1-1-7 敦煌莫高窟第220窟花边阮　　图 2-1-1-8 阆苑女仙图卷中的阮独奏　　图 2-1-1-9 阮咸弹阮画像砖

江苏省省会城市南京的西郊一带，就曾经出土了一个时代为南朝的竹林七贤的雕像（图 2-1-1-9）。画面上的人物描摹得很清晰，乐手“阮咸”端端正正地坐于一片繁茂的树林之下，向左侧倾斜地抱着一件阮。透过图像画面，我们可以明显地数出，该乐器是四根弦的弦制的、音箱是趋于正圆形的。人物表情怡然、树木疏密有致，整体景观和谐自然，融为一体。

唐代著名的弹阮咸乐人有：张隐耸等。

**曲项琵琶**

我们再来看看从西域传入中原时间早于五弦，而晚于阮咸的琵琶类乐器——曲项琵琶。《通典》：“形制稍大，本出胡中，俗传是汉制……梁史称侯景之害简文（帝）也，使太令彭儁，齎曲项琵琶就帝饮，则南朝似无曲项者。”[①]曲项琵琶实际上形制是比较大的，原本它是西域的一种弹拨乐器，南北朝时期由波斯传入我国新疆，人们对它加以改进了。因此可以认定：曲项琵琶是四根弦的，因为它的弦轸部分向后弯曲，跟它自身的腹部的槽有接近九十度的角度，音箱其实是左右膨胀的半梨弧形的形状。曲项琵琶跟其他琵琶类的附属乐器相比较，出现时间是偏晚的，“曲项琵琶”名称的发明，也是为了跟四弦琵琶、阮咸区别开来，从这个脉络就可以理顺曲项琵琶的沿革时间点了。乐器琵琶的代表曲目有：《霓裳》、《薄媚》、《甘州》、《凉州》、《六幺》、《雨霖铃》等曲，其中不乏中原曲调与胡部曲调相结合的胡乐新声与乐音。

阮咸、曲项琵琶、五弦都同属于琵琶大家族，三种乐器的来源各不相同，但也有很多的

---

①[唐] 杜佑：《通典·卷一百四十四》，北京：中华书局，1988。

相似之处，都是弹拨类的丝弦乐器。从大方向上来看，归类于乐器学上的“琉特类”，其实都可以统称为“琵琶”。在唐代的古籍文献中，仍可多见“曲项”、“五弦”等称呼，以具体而明确地区别于普遍的四弦琵琶，同时也是为了加深理解。

### 箜篌

古代弹拨类丝制乐器箜篌，有卧箜篌、竖箜篌、凤首箜篌三种形制，除此之外，还有其他的别称，即“坎侯”、“空侯”。箜篌来到中原大地的传播途径有两种：一是，从波斯直接传到中国；二是由波斯传到印度，后经过丝绸之路来到中国。《史记·封禅书》：“于是塞南越，祷祠太一、后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及空侯琴瑟自此起。”①《史记》上有明确的记录，起初使用乐舞来教授歌童，创制二十五弦及箜篌、琴、瑟乐器就是从这时候开始的。唐代杜佑的《通典》中载箜篌是“汉武帝使乐人侯调所作，以祠太一。或云侯晖所作。其声坎坎应节，谓之坎侯。……旧说一依琴制。今按其形，似瑟而小，七弦，用拨弹之如琵琶。”②这句话所对应的是竖箜篌，按照箜篌的琴制，从现今的形状来看，跟乐器瑟很相似，但小于瑟，是七根弦的，拨弹的奏法与琵琶相近。

东汉时的应劭所撰的《风俗通》则认为卧箜篌是由汉武帝时的音乐家侯调创制的。砍下竹子来作为琴身，用木头的拨子来弹奏，还有大箜篌、小箜篌两种形制。据记载，箜篌其实是用在宫廷雅乐中的，后来汉代广泛弹奏于传统的清商乐音乐与大型乐舞之中。隋代渐渐在燕乐中出现，非常流行于诸多少数民族地区和聚居地，在多部伎中也是常用弹拨乐器。

弹卧箜篌俑出土于湖北鄂州七里界晋墓（图 2-1-1-10），属于黄釉青瓷制。一名箜篌男乐俑弯着膝盖席地而坐下，将乐器箜篌横着放在自己的双腿上，目视前方，左手置与琴面上，右臂抬起，似准备落下拨奏。从箜篌的形状上来看，属于偏长方形的形制，平平的面板上面穿插有六根通柱，清晰可见通柱上有刻弦的痕迹，面板上有品和柱。在它右前侧摆放了体型偏小的扁鼓，据推测，小扁鼓应该是伴随着箜篌同时表演的。单个的箜篌乐俑为我们提供了卧箜篌的具体形制和生动的演奏形象。

箜篌乐器多在古代图像中有所发现，如嘉峪关魏晋时期墓砖画中所弹奏的琴（图 2-1-1-11），下面中间一幅图，可见这是两个乐器的合奏图。两个乐人都戴着高帽、穿着宽松的衣袍，跪坐在地上，相对演奏。左侧是一位红衣乐者，在拨奏卧箜篌；右侧是一位素衣乐工，在弹奏着圆形音箱的阮咸。两人神态放松，奏乐相和。

辽宁省辑安北魏墓藻井壁画中所奏的卧箜篌（图 2-1-1-12）。壁画呈现黑白的画面，是乐人的独奏图，只见一乐伎高耸发髻，衣带飘飘，端坐地上，低头抚琴弦，自娱自乐。图中的各个大小不一、形制微异的箜篌面板上所张的弦数各不相同，它们的共同点是都有品和柱，这完全对应了古籍文献中所载的箜篌介绍。

---

① [汉] 司马迁：《史记·卷十二》，北京：中华书局，1975。

② [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

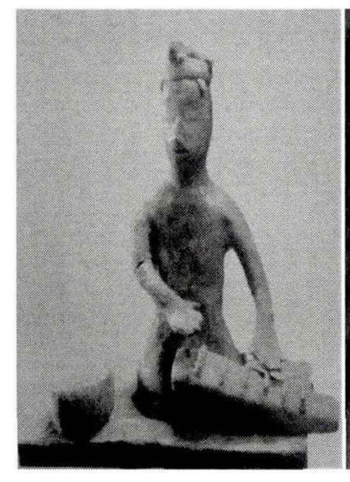


图 2-1-1-10

鄂州弹卧箜篌俑

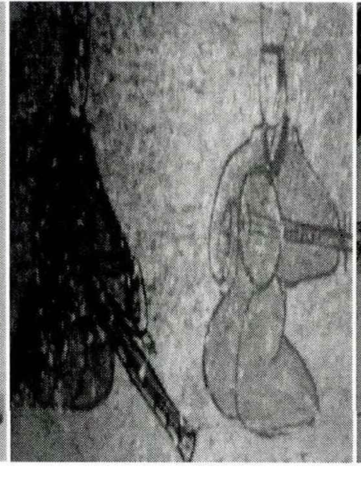


图 2-1-1-11

嘉峪关弹卧箜篌砖画



图 2-1-1-12

辑安卧箜篌壁画

《隋书·音乐志》："今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏之旧器。"①胡箜篌、又称"竖箜篌"或"竖头箜篌"，并不是中原的传统乐器，与曲项琵琶一样，发端于西亚的两河流域。古人在描述西凉乐伎时，提到了竖箜篌和凤首箜篌，可推测其出产与中国西部的甘肃凉州一带。《通典》："竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之，体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。"②汉灵帝对竖箜篌情有独钟，乐器有二十二根箜篌弦，整体来看，形制是弯曲状的。竖着抱在怀中，两个手同时演奏，因此又称作"擘箜篌"。箜篌乐器在古代图像、石壁雕像中多有出现，小型形制的用左手拿着乐器，右手来弹拨乐器；大的竖着抱在胸前，两个手弹奏。隋唐二朝多部伎中的西凉乐、高丽乐、龟兹乐、高昌乐部中，都能见其典雅的身影。唐代有一名箜篌高手李凭，诗人李贺听闻其演奏箜篌名曲之后，创作了诗词名篇《李凭箜篌引》，加进作者想象和夸张的奇幻诗句，更能引发读者的共鸣和联想，仿佛声临其境。

位于太原市的一个朝代为北齐的武安王徐显秀墓壁画上，有多个人物在娱乐休闲、宴饮乐舞的图像。依照画面所见，在宴饮的同时，还配备有乐工在一旁来演奏乐器、演出音乐，以营造欢乐的氛围。只见一个乐工正在弹奏着竖箜篌，神态悠闲、沉浸其中。在石窟、壁画和塑像中，除了各种琵琶形制的乐器，箜篌也是很常见的弹拨类竖弹乐器。

甘肃省榆林的第 16 窟五代伎乐人弹竖箜篌画像（图 2-1-1-13），可见一名仪态端庄的女乐人身穿丝质的长款衣裙，肩膀部还搭配着红色飘带，双手正弹拨着竖箜篌的琴弦，她的脚轻轻地放在了木头的座子上面。笔者觉得，从形制上来看，竖箜篌与西方的竖琴很相似，不论是形状、弦数还是演奏法，都有异曲同工之妙。

①[唐] 魏徵等：《隋书·卷十五》，北京：中华书局，1975。

②[唐] 杜佑：《通典·卷一百四十四》，北京：中华书局，1988。

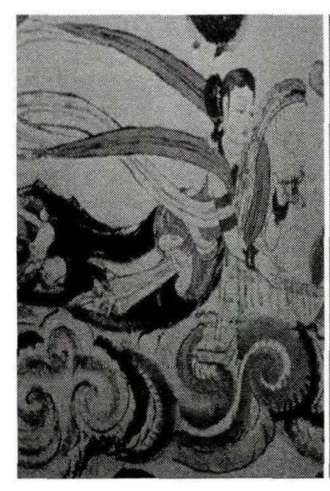


图 2-1-1-13

敦煌榆林 16 窟弹竖箜篌壁画



图 2-1-1-14

敦煌榆林 15 窟弹凤首箜篌



图 2-1-1-15

敦煌 327 窟弹凤首箜篌壁画

甘肃敦煌榆林窟 15 窟唐代飞天伎乐人弹一弦凤首箜篌（图 2-1-1-14）。这是一个飞天女乐伎的奏乐图，只见女伎穿着深色衣裤，色彩斑斓、长而飘逸的几缕丝带环绕在臂膀处。箜篌的琴颈是弯曲的，音箱似琵琶一般，同时还配有凤眼、品位与捍拨等。

敦煌莫高窟 327 窟飞天伎乐（图 2-1-1-15）。画像呈现深红色，也是一位衣带蹁跹的女乐伎，清楚地可见琴头时凤凰的头像，女乐人右手持住箜篌的琴身，左手拨弹。双腿弯曲似腾空驾云一般，极具美感。

有一种四字乐器，名字好听，引人遐想，跟一种古代的吉祥大鸟有关，叫做“凤首箜篌”，光听乐器名，就能判断出其的形制，应该琴头是跟古代凤凰的头像是相似的。凤首箜篌乐器最开始是从东晋朝代初期通过古天竺传入到本土中原地域的。其器制特点有：弯曲的琴颈部，并且可见颈的上面有箜篌的琴轸。

《新唐书》“骠国”条：“有凤首箜篌二：其一长二尺，腹广七寸，凤首及项长二尺五寸，面饰虺皮，弦一十有四，项有轸，凤首外向；其一项有条，轸有鼍首。”①《新唐书》中详细记载了两架凤首箜篌的具体形制、用料材质、朝向哪里、是否有轸等等问题。箜篌作为一件仅次于琵琶的常用拨弦乐器，在隋唐时多用于骠国、高丽、天竺、高昌等多部乐中。从汉代至唐代，箜篌的发展一直长盛不衰，在多地区的石窟壁画、浮雕乐伎中履见不鲜。文人在诗词等文学作品中也经常描述和夸赞箜篌的形制优美、发出的乐音高贵典雅、箜篌演奏家高超的技巧。

隋唐时期，在边疆和边塞的各个石窟中，保存有大量的有关箜篌的壁画雕像和石刻图案。各种形制的箜篌、乐伎们演奏箜篌的图像，真实地反映了箜篌的受欢迎程度，在宫廷和民间乐队和音乐中使用广泛，喜闻乐见。

唐代善演奏箜篌的乐人有：李凭、张徽、张小子、季齐皋及其女儿等。

① [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百二十二下》，北京：中华书局，1975。

## 二、吹奏类乐器

**筚篥**

筚篥是一种古老的吹奏乐器，乐器名称是一个音译外来词，因此又有“悲篥”、“觱篥”、“悲栗”、“必栗”、“头管”、“笳管”、“风管”等多种称呼。现在中原地区的乐器“管子”是经过改良加工原始的筚篥而创造出来的吹奏乐器，新疆维吾尔族的乐器“巴拉曼”，与其形制格外接近。唐代段安节《乐府杂录》记载：“筚篥者，本龟兹国乐也。”[①]可知，筚篥这种乐器是来源于昭武九姓的龟兹古国的，即现今的新疆库车一带，后传至中原地区的。



图 2-1-2-1

五代王建墓吹筚篥乐人

《旧唐书》载：“觱篥，本名悲篥，出于胡中，其声悲。”[②]《旧唐书》中有明确的记录，筚篥是一种外来的西域胡族乐器，吹出来的乐音悲凉哀婉。在宋代陈旸的《乐书》中有所记载，有多种不同的形制：双筚篥、漆筚篥、银字筚篥等。（见上文表 2-1-1）。筚篥在民间和宫廷中，都使用非常广泛，在多部伎的天竺乐、安国乐、龟兹乐、疏勒乐中，都可见到筚篥乐器。唐代开元和天宝年间，大诗人李颀有《听安万善吹筚篥歌》，介绍了龟兹的音乐流传到大唐内陆，凉州的胡人特别擅长吹筚篥曲。该诗句记述了乐器的来源与形制，同时也赞赏了安国的吹筚篥能手安万善。源于“筚篥”母乐器的筚篥家族体系十分庞大，南北朝至隋代已经有“大筚篥”、“小筚篥”、“桃皮筚篥”等多种形制与称呼了。上图为五代王建墓石窟壁画中的吹筚篥乐人（图 2-1-2-1）

在唐代，善吹筚篥的胡乐人有：安万善、尉迟青、史敬约等；善吹筚篥的中原乐人有：

---

① ［唐］段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局，1985。

② [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷 二十九》，北京：中华书局，1975。

刘楚才、李龟年、尚陆陆、张徽（张野狐）、黄日迁、薛阳陶、王麻奴、关璀等。

## 贝

《旧唐书·音乐志》中记载："贝，蠡也，容可数升，并吹之以节乐，亦出南蛮。"①贝这种吹奏乐器，又称作"蠡"、"海螺"、"梵贝"，其实是软体动物贝类坚硬的外壳，经改造而成的乐器，来源于黄河流域与长江流域的中下游一带的南蛮地区，体积达到数升，是一种吹奏型的节奏乐器。宋代陈旸的《乐书》中有明确的记载："贝……今之梵乐用之以和铜钹，释氏所谓法螺。"可见，贝可作为宗教仪式中的法器而使用，在奏梵乐的过程中，与铜钹相应和合奏。在隋代和唐代两个朝代中，普遍地运用于龟兹乐、天竺乐、高丽乐、扶南乐、西凉乐之中。



图 2-1-2-2

五代王建墓吹贝乐人

关于吹贝乐伎的石窟壁画，在北魏时期的云冈石窟中，就已经可见乐伎奏乐图像了，可推测在唐代之前，贝就已经出现并吹奏了。上图为五代时期王建墓中吹贝的女乐伎石窟雕像。可见该女伎是中原人的外貌和长相（图 2-1-2-2），发髻高耸，穿着宽松的衣裙，左手持着贝，并用嘴吹奏，右手自然地轻放在裙子上，神情怡然。

## 义嘴笛

义嘴笛是中国古代的一种吹奏乐器，笔者经查阅发现，该乐器在一些古籍中，亦可写作"义觜笛"。《旧唐书》"音乐志"中载："横笛皆去嘴，其加嘴者谓之义嘴笛。"②义嘴笛的乐器形制跟横笛是很相近的，二者都是吹管乐器，如果在横笛的基础之上，加上气嘴，那就是义嘴笛的形制了。义嘴笛多用于多部伎中的西凉乐和高丽乐。在云冈石窟的雕像中，可见

---

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

② [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

吹义嘴笛的女伎形象。

## 胡笳

胡笳这种乐器，光看它的名字，就会明显发现一个“胡”字，所以可以很肯定地说，胡笳是源于西域一带的一种吹奏类的乐器。它的出现时间约在汉朝，流行于汉朝与魏晋时期，传播的地区处于边陲少数民族地区。古曲《大胡笳》、《小胡笳》都是以“胡笳”来命名的，但了解这两首曲目，或者听过曲子的人都知道，这其实是两首古琴的曲目，并不是吹奏乐器胡笳的经典曲目。在宋代陈旸的《乐书》中就有大胡笳（大箛）与小胡笳（小箛）两种形制了，胡笳还有另外一个称号，叫做“芦笳”，从外形上来看，跟筚篥形制上差不多，但是没有吹孔。用芦苇制作成像哨子形状，之后再安装在没有按音孔的管子上来吹奏，在乐部演奏卤簿用乐的时候经常会用到。大诗人白居易还对胡笳的起源进行了探究，在其所撰的《白孔六帖》中载：“笳者，胡人卷芦叶吹之以作乐，故曰胡笳。”①胡笳这种乐器，是昭武九姓的胡人把芦叶子卷起来之后，嘴对着叶片吹奏而发出乐音的吹奏类乐器。有趣的是，胡笳的制作材料不光有芦苇，在古代甚至还用羊角来制琴。胡人居住的地理环境与中原不太一样，所处区域水源充足、绿洲草原，畜牧业繁盛，牛、马、羊等食草动物也屡见不鲜。在中国古代音乐史中，远古时期还有用动物骨头做成的“骨笛”、“骨哨”的，吹奏乐器“角”也是取材于动物。因此，这样看来，用羊角制作西域乐器——胡笳的解释也就可以接受和理解的了。

## 羌笛

《通典》中载：“丘仲造笛，长四寸七，武帝时人俣更有羌笛一说。”②西汉武帝刘彻时候时期的乐官丘仲制造的笛子，长度是四寸七分，后又被称为“羌笛”。在唐代诗人岑参的《白雪歌送武判官归京》中，提到了“胡琴琵琶与羌笛”③，弹拨类的琵琶、胡琴与吹管类的羌笛都是西域特有的少数民族乐器。古代的羌笛是对少数民族地带羌人吹管乐器的泛称，囊括哨振、簧振两大类。汉代至唐代，羌笛已经广泛出现在人民的生活中了，闻羌笛之声，悲凉凄婉，抒发了思乡感怀之情。在东汉马融的《长笛赋》、唐代段安节的《乐府杂录》中均有羌笛的相关记载与轶事。

在唐代，善吹笛子的乐人有：李谟、尤承恩、孙楚秀、刘朝霞、李隆基、韩云卿等人。

① [唐] 白居易：《白孔六帖・卷六十二》，北京：清华大学出版社，2003。

② [唐] 杜佑：《通典・卷一百四十四》，北京：中华书局，1988。

③ [清] 彭定求：《全唐诗・卷一百九十九》，上海古籍出版社，1986。

## 三、击奏类乐器

### 铜钹

铜钹，又称为“铙钹”、“铜盘”、“镲”，是源自于昭武九姓西亚地区的一种打击乐器，本出于天竺国，即古印度，后传入到中原地区。同属于打击乐器的铙和钹，一开始其实是两种完全不同的乐器，从两种乐器的形制上来看，比较相似但也有着细微的差别。铜钹这件乐器传入中原地带的时间可以追溯到南北朝时期，经过丝绸之路传来我国。《隋书·音乐志》：“天竺者，起自张重华据有凉州重四译来贡男伎，天竺即其乐焉。……乐器有……铜钹……等九种。”①。这样来看，从天竺传来的胡乐器，除了铜钹，还有另外七种其他乐器，可见当时天竺与本土音乐交流之频繁，印度古国固有乐器的数量也是非常可观的。时至今日，中国各民族、民间乐队中，还经常用到各种形制的、由古代打击乐器铜钹改良而来的铜镲，以稳定节拍、调节奏乐氛围。



图 2-1-3-1

五代王建墓击铜钹乐人

铜钹也是运用广泛的一种打击乐器，可以作为伴奏打击乐器来渲染气氛。在隋唐两朝的多部伎中，龟兹乐、西凉乐、康国乐、扶南乐中，也可见到铜钹的使用。图为五代时期王建墓中击铜钹的女乐人（图 2-1-3-1）。只见她面容微笑，脸部微微倾于她的右侧，端坐于地，左手持铜钹于身左侧，右臂抬起，击打乐器的正中部位。

### 毛员鼓

毛员鼓是属于革类的一种打击乐器，鼓形与细腰鼓极其相似。毛员鼓在隋唐二朝期间，多见于天竺乐和龟兹乐的乐部之中。《通典》：“毛员鼓，似都昙鼓而稍大”②。《通典》中记

---

① [唐] 魏徵等：《隋书·卷十五》，北京：中华书局，1975。

② [唐] 杜佑：《通典·卷一百四十六》，北京：中华书局，1988。

载了毛员鼓类似于都昙鼓，在体积大小上，略大于都昙鼓。在河西走廊的甘肃省敦煌一带的石窟壁画之中，可以见到王建墓中的毛员鼓。

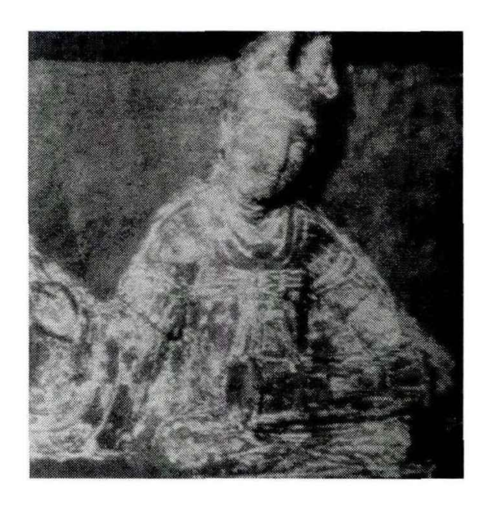


图 2-1-3-2

五代王建墓击毛员鼓乐人

图为五代时期王建墓中击毛员鼓的女乐人（图 2-1-3-2）。只见鼓形是长桶形状的，两头大小一致，面积相当，可两面敲击发声。女乐人发髻耸起，穿着宽袖长裙，身体和头部微微倾向她自己的左侧，侧身击鼓，左手固定住毛员鼓，右手微微抬起，悬于半空中，作预备击鼓的动作。

**答腊鼓**

答腊鼓与上述的都昙鼓相似，同属中国古代的打击乐器，在龟兹伎、疏勒伎的奏乐中就会用到这种革类的打击乐器。答腊鼓与出于羯族的羯鼓相类似，演奏方法都是用手掌来敲击鼓面。随着西域胡乐人的来华，各种形制、多种形状、不同弹奏法的胡乐器纷纷传入中原地区。这种答腊鼓的形制是在一近似椭圆形中空桶子状的又小又短的鼓框的双面，用结实耐用、不易损坏而发声清脆的革面来具体制作。答腊鼓的鼓面经过精密的测量来看，是稍微大于一点儿鼓框的。我们可以看到，答腊鼓的框子临界点遍布着距离差不离的小圆孔，两侧又有弹性又清脆的鼓面用绳子穿孔交叉绷紧系扎。演奏方法是：抬起左手的手掌，轻轻托起答腊鼓，与此同时保持着鼓、答腊鼓身的平衡，并用右手掌来回地摩擦或者弹击鼓面，从而使其发出鼓声。《旧唐书》中载："答腊鼓，制广于羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓之揩鼓。"①说明答腊鼓从形制上来看，是长于羯鼓的，用手揩来演奏，声音是非常响亮的，能响传到很远的地方，它还有个别称是"揩鼓"。

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

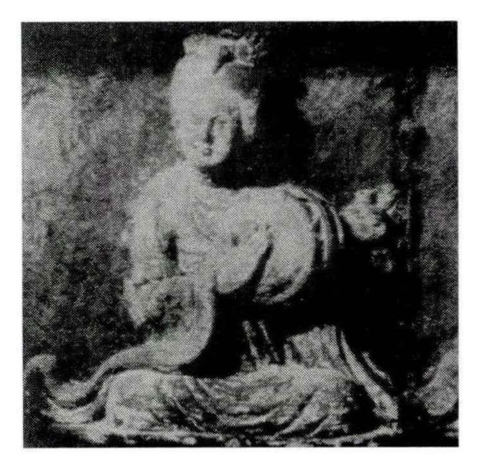


图 2-1-3-4

五代王建墓击答腊鼓乐人

答腊鼓及打击答腊鼓的女乐人在敦煌莫高窟中均可见。图为五代时期王建墓中击答腊鼓的女乐人（图 2-1-3-4）。女伎的身体和脸部微微侧向她的右边，左手托着鼓，与其他的鼓放置于腿上打击不同，可见乐伎是将答腊鼓端起，悬于半空中，用右手来击打答腊鼓的正中心的。

**都昙鼓**

古代的打击乐器都昙鼓，也属于细腰鼓的一种类型。在隋代、唐代两朝，经常用于多部伎中的龟兹乐、天竺乐、高丽乐等诸乐伎之中。《旧唐书》中有记载："都昙鼓似腰鼓而小，以槌击之。"①都昙鼓与腰鼓很相似，但是从大小方面来看，是略小于腰鼓的，演奏方法是用鼓槌敲击发声。在甘肃敦煌壁画和五代石刻乐伎俑中，都可见都昙鼓的形制。



图 2-1-3-3

五代王建墓击都昙鼓乐人

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

上图为五代时期王建墓中击打都昙鼓的女乐人（图 2-1-3-3)。只见她表情自然，发髻束起高耸，身穿宽袍长度及地的裙衫，将一个都昙鼓放置于双腿上，依图所示，都昙鼓还是略有些偏大的，鼓身呈圆柱形，两头的鼓面大小基本一致，女伎将鼓微微向自己的右侧倾斜，左手放置于鼓上，右手似准备拍击状。

## 腰鼓

同样地，打击乐器腰鼓也是革做的，在各种鼓的形状中，一大半的革鼓的鼓形都与腰鼓极其相似，其广泛应用于隋唐的多部伎之中。腰鼓的形制与圆筒相似，两端稍微有点儿细，中间稍粗，鼓的长度约有三十多厘米，两面用皮蒙住，鼓身的两端各有一只圆形的小铁环，作用是用来系带子，悬挂在鼓手的腰间，以固定腰鼓。乐人演奏的时候，击鼓手双手各拿着一根小槌子击奏鼓面，同时伴有有力的舞蹈动作。

下图为五代时期王建墓中击腰鼓的女乐人（图 2-1-3-5)。只见她头发扎起高耸，面露微笑，左手固定鼓身，右手抬起作准备击鼓的动作，腰鼓的周围还有装饰和固定的装置。



图 2-1-3-5

五代王建墓击腰鼓乐人

## 鸡娄鼓

古代打击乐器鸡娄鼓，用于隋、唐时期的龟兹伎、高昌伎、疏勒伎等多部乐中，还经常与同为革类打击乐器的鼗鼓同时使用。鸡娄鼓的鼓框是一个圆球形的，两端还张有面积不等的革面。《通典》中有记载："鸡娄鼓，正圆，而首尾可击之处平可数寸。"①这样就很清晰地了解道：鸡娄鼓是正圆形的，而在它两端可以击打的地方，可供击鼓者敲击的地方，面积

① [唐] 杜佑：《通典·卷一百四十四》，北京：中华书局，1988。

达到数寸。《文献通考》："鸡娄鼓，左手持鼗牢，腋挟此鼓，右手击之，以为节焉。"[1]击打鸡娄鼓的方式是，左手拿住鼓（"鼗牢"即为鼓名），放在腋下固定住，与此同时用右手来击打鼓面演奏，来控制节拍和节奏。

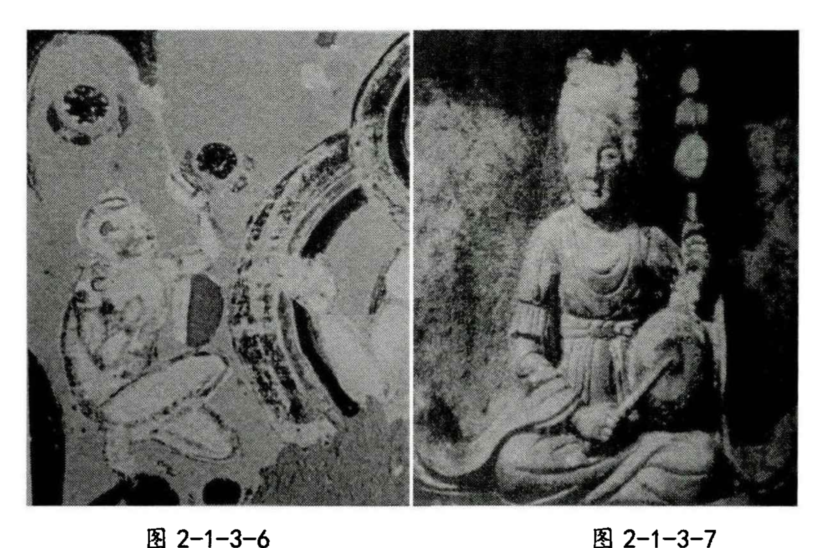


图 2-1-3-6 克孜尔石窟 38 窟鼗鼓和鸡娄鼓壁画

图 2-1-3-7 五代王建墓击鸡娄鼓乐人

在新疆克孜尔石窟第 38 窟中，可见到鸡娄鼓的乐器器形以及击鸡娄鼓的人物图像（图 2-1-3-6），这是一幅鸡娄鼓与鼗鼓同时演奏的合奏乐图像。五代时期王建墓中有打击鸡娄鼓的女乐伎形象（图 2-1-3-7）， 可明显地看到乐人用右手持一根细长的鼓槌来敲击鸡娄鼓的中心位置。

## 檐鼓

隋唐二朝的西凉乐和高丽乐中运用到了檐鼓这种打击乐器。《旧唐书·音乐志》："檐鼓，如小瓮，先冒以革而漆之。"[2]由此可见，檐鼓就跟小坛子一般大小，在制作檐鼓的时候，首先用皮革蒙面，再漆上相应的颜色。打击方法应该与其他乐鼓相类似，用手可以直接拍击鼓的两面。

## 正鼓

由西北地带由昭武之地乐人带到中原的革类乐器正鼓大小与腰鼓相当，双面都可以发出声响。其演奏方法为：一只手的手掌击打，另一只手持着鼓杖敲击。唐代杜佑《通典·乐四》："正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也。"[3]正鼓与和鼓虽然从字面上来看，名称不一

① [元] 马端临：《文献通考·卷一百三十六》，上海古籍出版社，1987。

② [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

③ [唐] 杜佑：《通典·卷一百四十四》，北京：中华书局，1988。

样，但其实不管是大小、形状，还是演奏方法上来看，相差不大，二者都是类似于腰鼓的，演奏手法都是由击鼓手拍打鼓的两面来发出声响。

### 齐鼓

古代打击乐器齐鼓，与其他乐鼓的形状有很大的不同。隋代、唐代两个朝代，多用于西凉伎和高丽伎诸乐部之中。《文献通考》中有记载："齐鼓西凉高丽之器也。"①齐鼓这种乐器，用在西凉乐和高丽乐之中，它的形状类似油漆桶子，从大小来看，一头大、另一头小。齐鼓的鼓面像麋鹿的肚脐部位。位于北魏的云冈石窟雕刻画中有丰富的齐鼓乐器图与乐人打击齐鼓的图案。

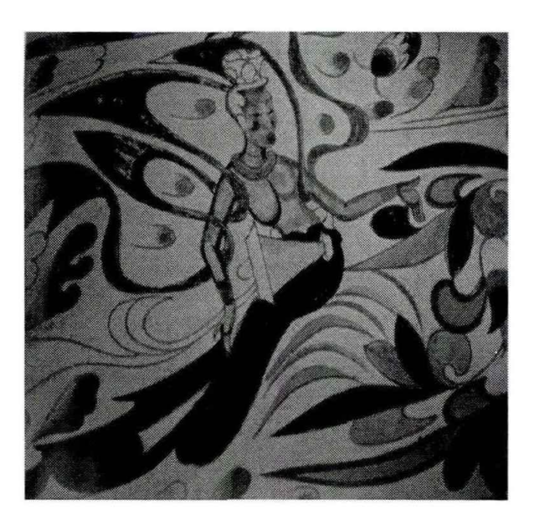


图 2-1-3-8

敦煌莫高窟第 285 窟齐鼓飞天

图为敦煌莫高窟第 285 窟齐鼓飞天女伎（图 2-1-3-8）。可见这是一名飞天的女性乐人，身姿婀娜，衣裙及脚，长款丝带蹁跹飘飘，所演奏的齐鼓鼓面的面积大小不一，右侧偏大，左侧偏小，形似圆锥形，两面蒙皮革，都是可以发声的，女乐人直接用手击打即可。

### 羯鼓

羯鼓是南北朝的时候从西域之地少数民族地区，传到中原地带的打击类乐器，其来源于四夷的羯族，两侧略宽，腰部略细，多使用羊皮制作鼓面。南卓《羯鼓录》："其音主太簇一均，龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部皆用之。"②在唐代多部伎的用乐中，龟兹伎、高昌伎、疏勒伎、天竺伎等部中，统统都运用到了羯鼓。羯鼓的形状好似油漆桶一样大小，下部分有小牙床之类的承力点，用两根小鼓张来敲打鼓中心区域。羯鼓的声音十分清脆、高昂和响亮，穿透力非常强，受到人们的大力推崇。唐朝的最高统治者玄宗经常说羯鼓是所有乐器

① [元] 马端临：《文献通考·卷一百三十六》，上海古籍出版社，1987。
②[唐] 南卓：《羯鼓录》，上海：古典文学出版社，1957。

之中的王者，占据了绝对领先的地位，其他诸乐器不可以跟羯鼓相媲美。他不仅仅本人偏爱这种打击乐器，在理政之余，还经常与一众朝臣切磋和讨论击打羯鼓的演奏技法，在正史当中都有明确的记载。

下图为五代王建墓中击羯鼓的女性乐人（图 2-1-3-9）。可见她发髻高耸，面带微笑，穿着宽松的衣衫，及地的长裙，羯鼓竖着放置于地上，女伎用左手固定鼓身，右手拿着一个小木鼓棍的末端，正在轻轻地击打羯鼓的鼓心部分。

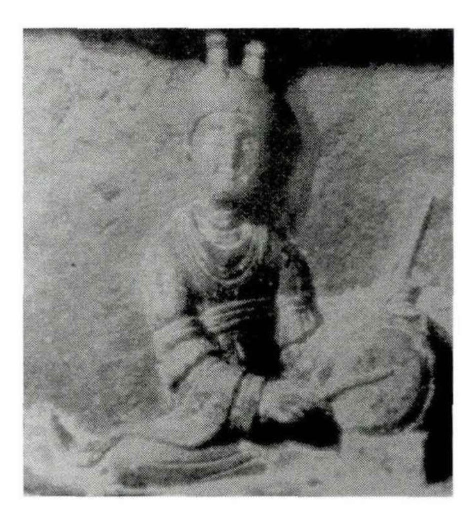


图 2-1-3-9

五代王建墓击羯鼓乐人

唐代的南卓所撰的专著《羯鼓录》中的附录部分，收录了大量的羯鼓诸多宫调的曲名和调名，笔者通过阅读和比对，发现很多都是在龟兹乐、疏勒乐、天竺乐、高昌乐中所演奏的曲目。羯鼓作为一种昭武九姓西域少数民族使用频率高、经常作为伴奏乐器的鼓类乐器，从民间到朝廷，受众面是很广的。击鼓手能敲击出很多高难度的演奏技巧，在乐器发展的过程中，因而也存见了大量的专门的乐谱集和羯鼓的专著。羯鼓不仅在歌舞艺术和诸多乐器的合奏中，发挥了玄宗所认为的“指挥”的作用，作为一种打击乐器，进而演变成为一门专门的器乐表演艺术，是非常难能可贵的。唐代的段成式所著的《酉阳杂俎》中，介绍了唐代的宁王李宪尤其喜好羯鼓，玄宗皇帝经常发现他于夏天挥汗如雨地看从西域传来的乐谱谱集，而所阅读的龟兹谱集，经考证很有可能就是羯鼓的鼓谱了。

在唐代，善击打羯鼓的乐人有：李龟年、王文举、邠娘、李花奴、吕元真、李隆基、李琬、杜渐鸿、韩卓、李琎、宋璟、李琏等。

# 第二节　胡乐舞研究

根据史料记载，盛行于唐代的几种胡部乐舞，绝大多数出自于昭武九姓胡人地带，在本节中所介绍到的胡腾舞、胡旋舞和柘枝舞都是西域有名的胡乐舞。西域的属地，我们可以追溯到《后汉书》，在其中被写作粟戈，之后的《魏书》、《北史》中统统写作粟特。而现当今的撒马尔罕、塔什干等地域，以及其他古老的绿洲小国和城邦，所居住的人民非常擅长经商和贸易，有着能歌善舞的民族特色。难能可贵的是，他们还十分愿意与汉族的兄弟民族进行长时期的友好亲善与往来交流。胡人群体来往长安城的人数是非常多的，除了入仕、商贸、婚姻、使节，胡乐人与胡舞人的数量，也是非常巨大的。中国边疆地区（丝绸之路的新疆、甘肃一带），以及近邻的东亚、西亚、中亚国家的民众天生持有能歌善舞的才艺和天性，各类乐舞艺术也纷纷见诸于史册。

从昭武九姓的石国传来的"胡腾舞"，以男性舞者为主。在跳舞时，舞者的头上戴着色彩缤纷的胡帽，舞姿腾踏有力，步履坚定，在花纹小毯子上起舞，飒爽遒劲。男性舞人的身材魁梧、矫健，干练的舞蹈风格一点儿也不亚于女性舞蹈家。唐代的胡腾舞不仅仅活跃于本朝，对后世也产生了一定积极的影响，在宋代的宫廷中的孩童"醉胡腾舞"中，还能见到其风采。"胡旋舞"是来自于康国的西北地区少数民族的胡人舞蹈形式。胡旋舞多由身材轻盈的女舞者担当，舞姿动作的显著特点是迅速地连续不断地旋转，双脚周旋于一块小圆形毯子上，应和着节奏鲜明、欢快敏捷的伴奏音乐，音乐与舞蹈相映成辉，使得舞姿更加迷人炫目。在甘肃敦煌莫高窟的多个壁画图像中，我们依旧可以看到很多胡旋女性舞人灵巧的身姿，踮起脚尖旋转的舞蹈形象。还有一种胡舞名为"柘枝舞"，从名称上来看，这种乐舞虽不带有"胡"字，但同样也具有胡舞人的舞蹈特征，常用鼓来合乐伴奏。柘枝舞人的服饰鲜明，身上常配有叮当作响的配饰和金银铃铛，在舞人下腰动作时，悦耳铃声不绝于耳。三种舞蹈的舞姿都变化丰富、令人叹为观止，很多唐代大诗人还为各种舞蹈及舞者作诗夸赞，不少画作和石窟群像中，也都记录了舞蹈家的神韵及舞容。

## 一、胡腾舞

"胡腾舞"是从昭武九姓的石国传来的，即来源于现如今位于乌兹别克斯坦的塔什干一带。胡腾舞在史料的记载中，多为男舞者演绎，遒劲有力，腾踏生辉，在唐代诸多诗人的诗作中都能够通过文字来一览胡腾舞的风采及胡腾舞者的舞姿。

李端是约唐代宗时期的诗人，他创作了诗篇《胡腾儿》："胡腾身是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥……帐前跪作本音语，拈襟摆袖为君舞扬……眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。环行急

蹴皆应节，反手叉腰如却月。丝桐忽奏已曲终……胡腾儿，胡腾儿，故乡路断知不知。”①诗中生动描绘了舞者的舞蹈动作，以及诗人在观看胡腾舞时的感受。唐人李端不仅是一个文人墨客，同时也是一个安西都护府的官员。有一次他观看了胡腾舞者的跳舞全貌：只见一位来自凉州地区的男性舞者跟随着节拍而舞，动作飒爽刚健，眼睛随着手和肩膀而转动，是舞蹈中典型的“眼随手动”。舞者的容貌神态也十分地抢眼，长相上来看，皮肤白皙，鼻型高挺，挑起眉毛，眼睛灵动地看着脚下踏着的花纹毛毡子；穿着宽袖长款的衣衫，将衣服和袖子卷起，上面还装饰着葡萄的图案。由于动作有力，汗水随着舞蹈动作，纷纷从珠宝装饰的帽子边缘滴落下来，穿着靴子的双脚格外灵活，跟随着声声伴奏与乐音，跳起来一支舞蹈。舞蹈的中途，时而急促地应和着节拍，时而反向叉着腰，身形好似一轮弯月。人们都目不转睛地看着一群胡舞人的表演，而在一旁担任胡舞人伴奏的那些胡乐人，也十分敬业，乐曲轻快活泼、节奏明快。随着舞蹈动作的加快，腾踏的步伐也相应地变化着。在诗篇的最后，诗人有感而发，看到来自千里之外的石国舞蹈家翩翩起舞的同时，也联想到他们远离故乡的悲切之情，继而潸然泪下。该诗不仅生动形象地描绘了胡腾舞的舞姿，也体现了中原与西域乐舞艺术的交流与贯通。

唐代另外一名诗人刘言史约为唐德宗、宪宗时期的人，也创作了有关胡腾的诗篇《王中丞宅夜观舞胡腾》：“石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖小。手中抛下蒲萄盏……跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软……横笛琵琶遍头促。乱腾新毯雪朱毛……酒阑舞罢丝管绝……”②诗作中详细描述道：从西域石国而来的胡人，很多都是舞蹈高手，他们非常擅长跳胡人部族的胡腾舞。只见他们在跳舞的时候，先半蹲下来，随即快速地站起来，像鸟儿张开翅膀一般地展开双臂起舞。他们带着少数民族特色显著的虚尖顶的胡人藩帽子，使用细细的棉布织成的胡衣，可见两侧的袖子是又小又紧身的。舞者在舞蹈前，可能先喝上一杯家乡特产的葡萄酒，之后放下酒杯婆娑起舞。他们的舞蹈动作、舞姿舞态，不由得让观众们眼前浮现出昭武九姓、丝绸之路的绿洲小国，配合着异域风格的伴乐，思乡与感怀之情萌芽而生。随后，到了舞蹈的绝妙部分，舞者们脚蹬彩色软底锦靴，脚步细碎，腾踏生风，四座的看客和观众纷纷拍案叫绝、惊讶地目瞪口呆。配合着这支舞蹈，还运用了西域的胡乐器横笛和琵琶，乐曲一遍一遍地来回地循环往复演绎。最后接近舞蹈结束的时候，舞蹈家们腾起的舞步更加急促，双脚下落的频率，就好似在花纹地毯上下起了片片鹅毛大雪，掩映着周围花团锦簇下的红烛。一场酣酒乐舞之后，演奏乐器也渐渐停止了下来，只见屋子窗外天空的西边，还悬挂着一弯残月。

不仅在民间，在宫廷中都可见这种胡舞的形式，可见这个胡舞的形式，在中原地带的受欢迎程度，以及传播面之广泛了。唐代诗人李端的诗作以及刘言史的诗篇中，对这些来自粟特石国的舞者们，从外貌、服饰、妆容、神态、舞姿、动作、配乐、布景等方面，全方位地

---

① [清] 彭定求：《全唐诗·卷二百八十四》，上海古籍出版社，1986。
② [清] 彭定求：《全唐诗·卷五十三》，上海古籍出版社，1986。

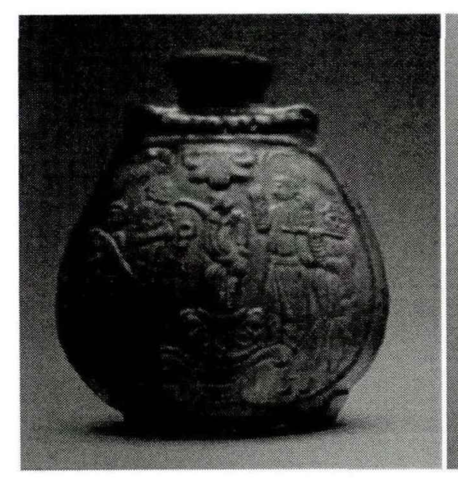
进行了概括和描述，为我们提供了具体而准确的胡腾舞的古代资料。

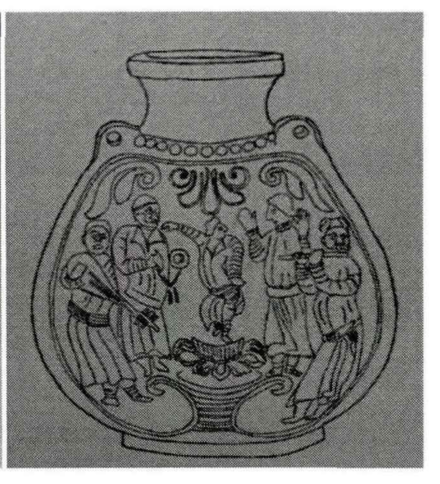
综合多首唐代诗人描述和赞颂胡腾舞的诗篇和出土文物来看，笔者总结道：从长相上来看，他们长相姣好，有着深目高鼻、脸部轮廓明显的外貌特征，与中国边疆地区以及亚洲中部、南部地区的人种有相近的形象特点，而与中原音乐人物之间相貌差别明显。起舞之后，神态自然，眉目挑动，遇到急速动作的时候，表情略显夸张，不但不显得突兀，反而与腾踏的动作和伴乐相得益彰。从穿着上来看，他们普遍戴着或尖顶、或圆顶的胡帽，不少还搭配着珠串或者金属的配件。紧身的衣裤更有利于舞蹈奔放动作的发挥，长款衣袖翻卷起来，使得手臂挥动干脆利落，搭配有丝质彩色的长巾，随着舞蹈翩翩飘起。软底的胡舞鞋，便于腾踏踮地，配合了快速的舞步。整体装扮既显得少数民族风情，又具有多彩华丽的风范。从整个舞蹈动作上来看，在舞蹈开场之前，有明显的舞蹈“起势”动作，有时候还会念唱几句胡语的说唱。在跳胡腾舞的过程之中，男舞人动作果断、幅度大，以左、右踮脚和上、下腾跳的舞步为主。他们跳舞时并不是跨度和范围很大，即使是体格健壮的男子，也是以一块小方毯子或小圆毯子为界限的，在此之上跳跃、腾踏地作舞。极好的一个举例，就是安禄山虽然不算一个正宗的胡人舞蹈家，且身材臃肿，但他作为一个胡人，却也热衷跳胡腾舞，起舞时“急速如风”的舞态，在史籍中还可见到。从伴奏乐器上来看，有来自西域的横笛和琵琶，更添异国风情，不少歌曲和舞曲的配乐，还是由中原长安城和洛阳城的作曲家来创作的。

其实早在魏晋、南北朝的时候，胡舞中的一种——“胡腾舞”，就已经传来了中原地区了，这在多件文物和石雕像中均可见其貌。

在二十世纪七十年代河南省安阳市考古到的北齐范粹墓中，出土了黄釉瓷器扁壶，壶上清晰可见胡腾舞的乐舞图（图 2-2-1-1）。这个通体暗黄色的瓷质扁壶，富有光泽，器形完好，整体来看结实而做工考究，配有壶盖，壶口较窄，壶身椭圆而大肚，呈现近似圆润的形状。这种胡瓶款式新颖，器型奇特，一旦进入中原地区以后，立刻受到人们的喜爱。不光是普通民众，连皇帝都将这种胡瓶，收入宫中。《旧唐书·李大亮传》：“赐卿胡瓶一枚，虽无千镒之重，是朕自用之物。”①。唐代初期的都督李大亮，由于政绩显著，得到唐太宗的嘉奖，还收获了一个胡瓶。皇帝对他讲道，这是我御赐给你的一个胡人的瓶子，虽然这个胡瓶并不是特别贵重的东西，但也是最高统治者自己专用的物件了。在这件瓷质的扁壶上，清楚地可见五个胡人，中间一位在跳着胡腾舞，周围四个人在演奏乐器，为他伴奏。画面上都是男性胡乐人或者胡舞人，只见他们皆深目高鼻，胡须旺盛，脸部轮廓格外清晰，戴着特色显著的胡帽子，身穿宽松的及脚长袍，充满了浓郁的异域胡风，是很珍贵的研究胡人音乐、舞蹈的文物资料。

①[后晋] 刘昫：《旧唐书·卷六二》，北京：中华书局，1975。





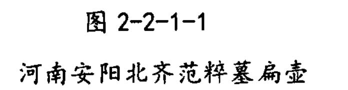


图 2-2-1-1
河南安阳北齐范粹墓扁壶

图 2-2-1-2
河南安阳北齐范粹墓扁壶线描

河南安阳北齐时期的范粹墓扁壶的画面描述（图 2-2-1-2）：整个画面可见有五个人物，中间一位是舞者，四周分布着四名乐人。中间一名舞者身材灵巧，脸朝向他左侧的一名胡乐人，高高抬起右臂，左臂自然放置于腰间，弯曲着他的右腿，而左腿直立站立。戴着大小合适的胡帽子，上身穿着条纹的胡衣与胡衫，下着紧身的胡裤，便于舞蹈动作的腾踏。左脚立于一块花纹地毯上，右脚微微抬起，似乎已经跃起，而正要落下来。在这名男舞者的四周的四个角落，各站着一名，合计四名身材比较高大的胡乐人，都戴着胡帽，穿着宽松及地的胡服与胡袍，腰间配有不同款型的或花纹、或素色的腰带，穿着软底的胡鞋。在图像的左侧，前方的一名胡乐人在横抱着琵琶弹奏，他的左脚稍向前伸出，整个身体往左前方倾斜。左后侧是一个敲击铜钹的胡乐人，他双手打开两个小钹，正准备合而击奏。右侧前方是一个吹横笛的胡乐人，神情专注地横吹着手中的笛子。右侧后方的一个胡人并没有演奏乐器，而是承担了一个指挥的职责，他面向舞者，双手相互击打来控制节拍。我们看到，一个胡舞人和四个胡乐人，同时出现在一个瓷扁壶上，歌舞俱作，说明当时音乐和舞蹈相配合的情况是非常常见的。而舞人和乐人之间表演协调，关系密切，也可以说明胡人的日常生活中，可能就是伴随着音乐和舞蹈的。从整体上来看，此瓶上的构图十分巧妙，中间是舞者，围着的一圈是伴奏的乐人。这种舞蹈者和伴奏者排列的场面，其实在新疆的民间表演仪式中，是很多的。

陕西省西安市郊区的苏思勖墓出土的乐舞壁画（图 2-2-1-3）。该十二人编制的乐人和舞人图是上世纪五十年代被发现的。右下图所示，站在中间的是一名男性舞人，斜身向右边侧向观众凝眸回望，他戴着素色的胡帽子，身穿宽松的布料材质的胡服胡衣，衣袖长而宽敞，抬起左臂的同时，袖口自然地垂向舞者的颈部，舞姿动人。他的腰间扎有一黑色的腰带，长款的胡袍随着舞蹈动作轻拂而飘逸，脚上穿着舒适而软底的胡靴。脚下可见一块长方形的地毯，舞者一只脚踩踏在上面，一只脚悬空而起，似乎正在做着胡腾舞的舞蹈动作。在胡舞人的两侧，都站有演奏乐器以及歌唱的胡乐人们，左侧有两排六个胡乐人，右侧有两排五个胡

乐人。

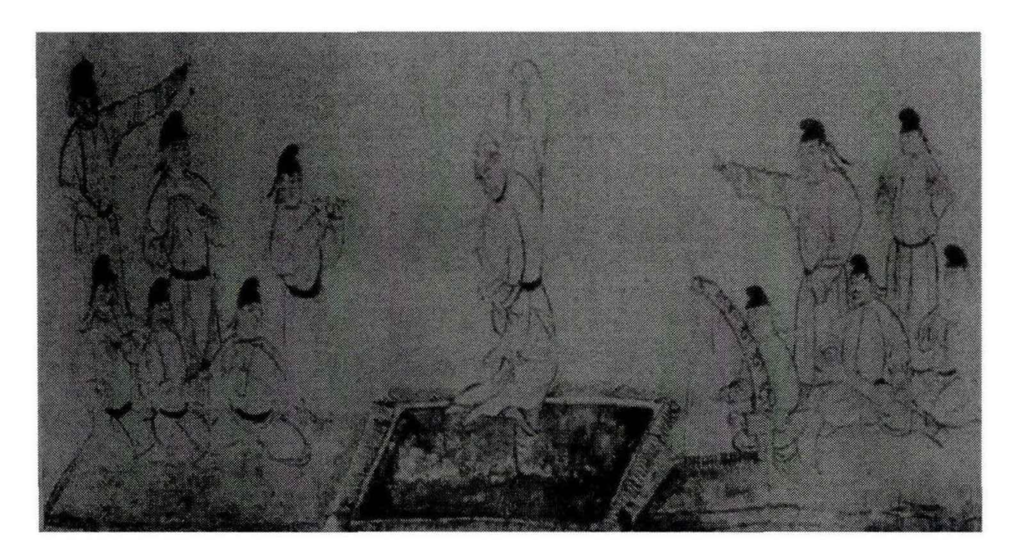


图 2-2-1-3

唐苏思勖墓乐舞壁画

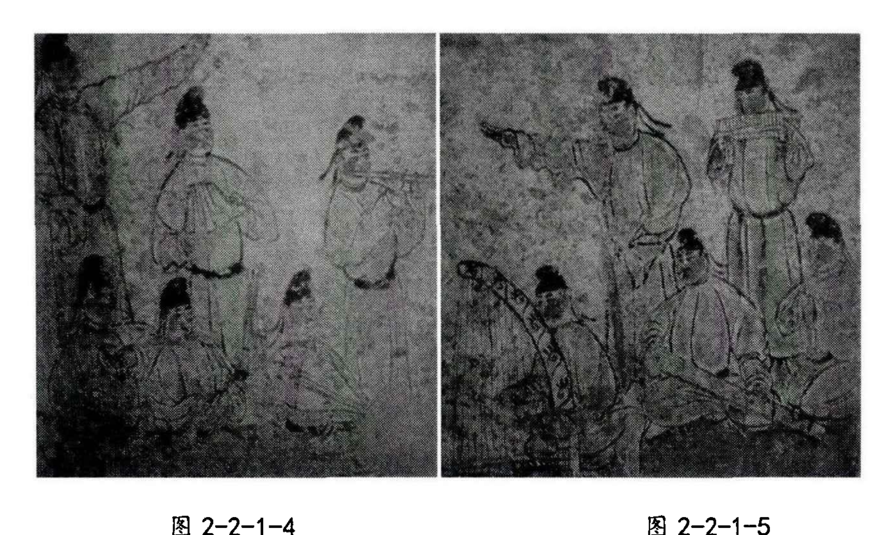


图 2-2-1-4

唐苏思勖墓乐舞壁画局部（一）

图 2-2-1-5

唐苏思勖墓乐舞壁画局部（二）

具体来看唐代苏思勖墓乐舞图，左侧的胡乐人在演奏的乐器有：铜钹、笙、琵琶、拍板、和笛（图 2-2-1-4），右边的胡乐人们演奏的乐器有：筚篥、筝、竖箜篌和排箫（图 2-2-1-5）。这些胡乐人的装束与中间胡舞人的穿着基本相似，戴着深色的胡帽，穿着宽松的胡袍，身材矫健。两侧乐人之中，似两边各有一人在抬手指挥或在歌唱。从这幅图像中，可见到中原的木土乐器与西域的胡乐器混合使用，这样的乐舞场景，更加显示了长期以来中原与昭武九姓胡部的交流密切，往来已久。

近些年来，我国各地出土了数量繁多的各类扁壶，有圆形的、有扁椭圆形的。宁夏固原

出土了北魏时期胡腾舞的绿釉扁壶。只见上面绘有一组七个人的胡乐人、胡舞人的乐舞相和的图案。不论是胡乐人还是胡舞人，这七个人均为深目高鼻，头发卷曲，胡须旺盛，头上戴着胡帽，身上穿着宽大而得体的胡衣，脚蹬软底锦靴，舞姿腾踏跳跃。从穿着和相貌来看是典型的西域胡人的形象，与中原人物有着很大的差异。左边和右边各有一个乐伎，在莲花之上翩翩起舞，两只腿一腿微微抬起，一腿稳稳立于地面，舞蹈动作优雅，可见有深厚的舞蹈基本功。两侧还站着四个打扮考究的胡乐人，跪坐在莲花上。演奏的乐器分别为：琵琶、箜篌、笛子、胡鼓。甘肃省博物馆中有一个胡舞人的人俑，与之前描述的诸多图像画相似，也是头戴着尖顶的胡帽，身披宽松胡服，脚穿胡靴，抬腿劲舞，有腾踏跳跃之感，因此也可推断为跳的是胡腾舞。

胡腾舞在西域少数民族地区十分盛行，在敦煌的莫高窟初唐 220 窟（图 2-2-1-6）中展现胡腾舞的优美舞姿。只见画面上有四名舞者，两两一组，反向而舞，其中一组身穿浅色舞衣和舞裙，弯曲双腿踩踏在圆形的小花纹地毯上；另外一组披着深色的舞衣，一条腿腾空跃起，另一只腿则稳稳地立在小毯子上。四个人都是衣衫华丽，搭配着样式多种的头饰、配饰、腰带，两臂之间或者两手之间都缠绕着细长而柔软的丝质飘带，更显得舞姿动人、旋转飘逸。一些舞蹈家和研究舞蹈史的学者，认为莫高窟第 220 窟上面舞人的舞姿，很像朝鲜族的传统舞种和动作。而舞蹈史学家王克芬[①]则认为，这是丝绸之路开通之后，南北朝以来，中原汉族与西域各个少数民族的音乐、舞蹈形式相融会贯通的结果，各族人民和舞者都为此做出了一定的贡献。

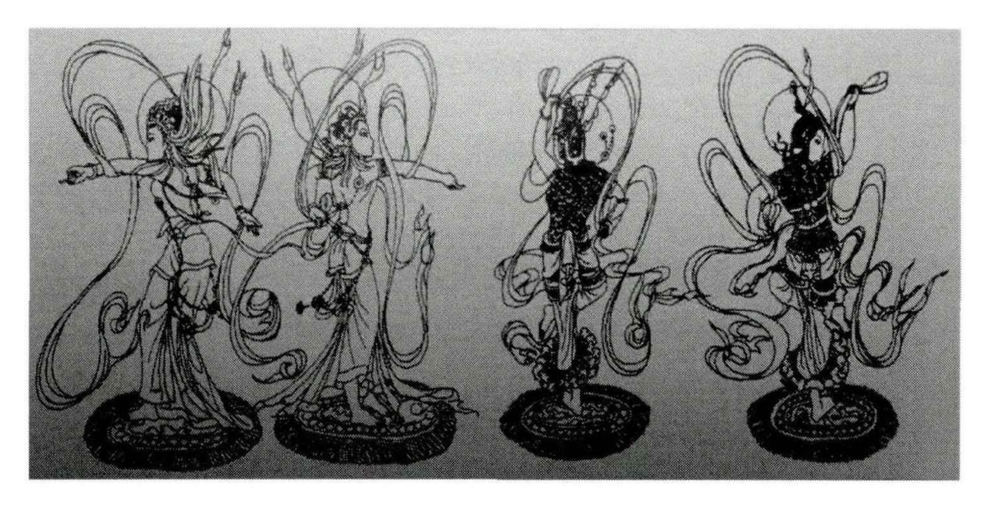


图 2-2-1-6

敦煌莫高窟第 220 窟乐舞

宁夏盐池墓上的胡舞人的舞姿动作见下图（图 2-2-1-7）。图中，只见两名男性舞人相对起舞，他们的长相颇具西域胡人的特点，留着胡须，头发卷曲。只见他们带着圆顶的胡帽，

① 王克芬：《中国舞蹈史·隋唐五代部分》，北京：文化艺术出版社，1987，第 12 页。

身穿紧身的胡服，臂膀间还环绕着一条长而飘逸的丝带，一只腿腾空而起，另外一只腿站立在脚下的小圆花纹毯子上。左侧的男舞人抬起一只手臂挥舞，右侧男舞人则抬起双臂，双手合十似乎正在击掌伴和。整个画面灵动跳跃，带有跳跃而欢乐的气氛。



图 2-2-1-7

宁夏盐池唐墓中的胡人舞

下图是湖南长沙窑出土的一个带有胡人舞的瓷器（图 2-2-1-8)。这件带有瓶盖、窄口宽肚的装饰瓷壶上，可见一个胡舞人，他的穿着依笔者所见，很像飞天的乐伎一般，身上穿着层层叠叠的舞服，披着色彩缤纷的丝带，一条腿腾空，另外一条腿站立于又小有圆的花纹地毯上面，舞人手舞足蹈，场面欢腾。

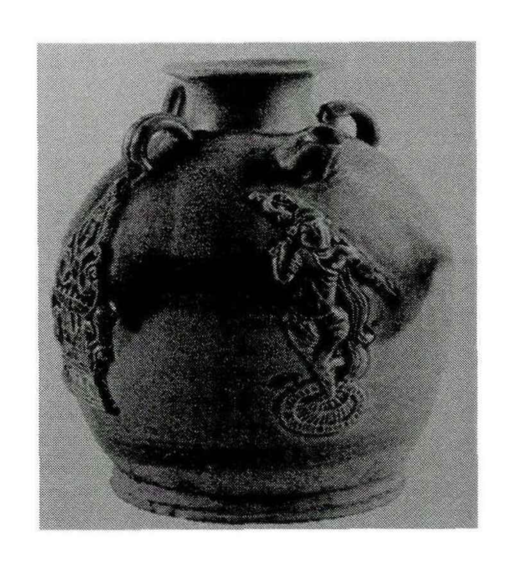


图 2-2-1-8

湖南长沙窑胡人舞瓷器

从有关胡腾舞的唐人诗作和作为珍贵史料来源的出土文物、壁画图像、瓷瓶乐舞图中，我们可见昭武九姓石国的胡腾舞的舞者们多为男性，他们大多腾踏、跳跃在圆形的舞毯上，身姿矫健、腾踏有力，常常还伴随着胡乐人的乐器伴奏。这种胡舞的特点是，多带有侧身挥臂、耸肩跳跃、弯腿屈膝等舞蹈动作，在繁杂的动作之余，还带有豪迈和飒爽的男子气概。通过这些具体而生动的胡腾舞舞姿的图像，使我们更直观地看到了这种胡舞的全貌，而中原伴奏乐器与胡人乐器的大汇合，则进一步证实了隋唐时期胡乐和俗乐的交汇和融合。

## 二、胡旋舞

胡旋舞是源自于昭武九姓的康国的胡舞。康国即撒马尔罕一带，在地理位置上属于中亚的锡尔河与阿姆河之间。《新唐书·礼乐志》：“*胡旋舞，舞者立毯，旋转如风。*”[①]凭借着无人能及的急速旋转的舞蹈技巧，康国那种站立在小圆毯子上，边舞边转，宛如旋风般雷厉风行的舞姿，被称作胡旋舞。

不仅在《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》等正史中，对胡旋舞有专门的介绍，在隋唐时期的笔记小说中，也有详细和具体的记载。《册府元龟》：“*开元初，贡锁子铠、水精杯、玛瑙瓶、鸵鸟卵及越诺、侏儒、胡旋女子……史国献胡旋女子及葡萄酒。*”[②]在唐代开元初期，昭武之地的史国向大唐进献了会跳胡旋舞的胡旋舞女，以及西域的特产葡萄酒。除了史国以外，史料中还记述了米国也曾经将胡旋舞人、狮子、孔雀等西域特征显著的胡物，带来中原的史实。只见跳胡旋舞的女子身穿红色的舞服，宽松的胡舞裙边镶着彩色的装饰，领口镶边，袖子拂于颈部。从女舞人们舞蹈动作来看，纷纷踮起一只脚尖，另外一只脚微微抬起来，顺势连续旋转，动作一气呵成，不拖泥带水，以快速和旋转见长。胡旋舞主要是女性舞人表演为主，分为单人舞、双人舞和多人舞的编制。而在史料中，也可见少量的男性舞者来演绎，这从侧面反映了胡旋舞的受欢迎程度以及胡人喜爱跳胡舞的民族特性。

表演胡旋舞的舞者，既有民间舞人，也有宫廷中的舞蹈家。在古代社会中，舞人与乐人一样，有一些是没有人身自由的。例如：在教坊之中，不管是容貌和技艺俱佳的内人和前头人，还是技艺稍逊一点儿的宫人，亦或是从民间召进宫廷内学习琵琶、箜篌、筝等弹拨乐器的搊弹家，都是没有个人自由的，不能随便进出宫廷，只在每个月的初一、十五及生日那天，被允许与家人见面。同样地，胡部的舞人们也有着相似的命运，他们被西域的首领作为礼物，在朝贡大唐时，当作进献品，带到中原，献给当朝皇帝。这些女性胡舞人，是具有专业舞蹈技巧的舞人，也是这一优秀胡部乐舞的创造者和演绎者，但是她们的艺术价值却与人身价值不成正比，也是笔者觉得非常惋惜的地方。

除了民间的胡人舞蹈家们热衷于跳这种旋转生风、体现舞蹈技巧的胡旋舞以外，在宫廷

① [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二十一》，北京：中华书局，1975，第 470 页。
② [宋] 王钦若：《册府元龟·卷九百七十一》，南京：凤凰出版社，2006，第 11408 页。

中的杨贵妃、武则天的侄孙贵戚武延秀，也是胡舞的表演者，经常在宫廷的朝堂内旋转起舞。其实，音乐和舞蹈只是一种艺术形式，是没有高低、贵贱之分的，同样也没有阶级之别。像之前文中提到的唐玄宗偏爱羯鼓，认为羯鼓是所有乐器中的领袖，就是一个生动的例子。由此可见，我们可以分析出来，不管是从遥远的昭武九姓的康国远道而来的胡旋女舞伎们，还是也偏爱这种女性乐舞的男胡舞者，亦或是宫廷中有一定身份和地位的王室成员，都对这种充满了异域风情的西域胡舞情有独钟。与上述的胡腾舞一样，唐代的诗人们也对这种胡人的舞蹈形式，通过作诗描述和夸赞。大唐的长安城和洛阳城内，都刮起了一股股的胡风，胡乐舞与胡乐器一样，受到了本土人士的欢迎，因为西域的舞蹈形式带有新鲜感，配合着舞者们的衣服、长裙、胡帽、配饰、发型、妆容、丝带、腰带、舞鞋等，更是成为了当时大街小巷、宫廷朝野争相观看和学习的艺术形式。胡旋舞的潮流，不仅仅代表了中原舞蹈与西域舞蹈之间的交流，同时也进一步论证了胡乐和华乐，逐步交流与融合的契机与过程。

唐代段安节的专著《乐府杂录》的“俳优”条目和“舞工”条目中，都有对胡旋舞的详细的记载：“舞有《骨鹿舞》、《胡旋舞》，俱于一小圆毬子上舞，纵横腾踏，两足终不离于毬子上，其妙如此也。”[①]说明胡旋舞的舞者在跳舞的时候，都会配备一个小圆毯子，这个毯子就跟跳舞时的舞服、舞裙、舞鞋一样重要，是演绎胡旋舞的必备的胡物。她们都在一个小型的圆毯子上面跳舞，跳舞的舞姿看上去欢腾有力，旋转如风，她们是具备绝对的舞蹈技巧和基本功的，但是颇为奇妙的是，无论动作怎么舒展、旋转多少次，都不会超过脚下那又小又圆、花纹地毯的范围。通过阅读多部史料，并加以分析，胡人在舞蹈的时候，是十分注重相应的配件及服饰的，例如都会穿宽松胡衣、及地胡裙，软底胡靴，而这个小圆毯也不是跳胡旋舞时的专利，在上文中有关胡腾舞的介绍时，也提及了舞者在舞蹈过程中，站立在地毯上的例子。

通过对胡旋舞的认知，我们可以推断，这是一种比较适合女性舞者跳的胡舞，配合着伴奏音乐与飘逸的衣裙、长丝带，通过反复的旋转，来展现舞者的舞蹈功底与胡旋舞的魅力。但是这也不是绝对的论断，在史书中就记载了几位男性舞人跳胡旋舞的事例，并且舞蹈技术还相当地不错。在古籍中记载了武则天家族中的亲戚武延秀，会唱胡歌，会跳胡舞，多次在宫廷中表演才艺的时候，得到了皇室安乐公主的倾慕，最终迎娶了公主，从而成为了驸马爷。《旧唐书·安禄山传》：“禄山万年益肥胖，腹垂过膝，重三百三十斤。……至玄宗前，作胡旋舞，疾如风焉。”[②]来自昭武九姓安国的安禄山，虽然是一名宫廷朝臣，不算真正意义上的胡乐人或者胡舞人，但作为一个正宗的胡人，也是对胡舞非常热衷的。根据《旧唐书》中的记载，他的体重竟然达到了三百三十余斤，体重不轻，也不是苗条纤细的身材，但是在唐玄宗皇帝面前，表演胡旋舞的时候，反复旋转速度迅速，身姿敏捷灵活，就像刮起的一阵阵旋风一样，可见其娴熟胡旋舞舞蹈功底与自信的舞蹈气场，同时也间接反映了在胡人群体中，

---

① [唐] 段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局，1985。

② [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二百上》，北京：中华书局，1975，第5368页。

对于胡乐、胡舞的喜好，印证了他们是一个能歌善舞的少数民族胡人群体。

胡旋舞的魅力由此可见，胡旋舞者的舞蹈姿态叹为观止，因此很多欣赏过胡旋舞的唐代诗人，也纷纷作诗来描绘胡旋舞的舞姿，胡旋舞者的舞态。代表人物和代表作就是白居易的《胡旋女》、元稹的《和李校书新题乐府十二首·胡旋女》、岑参的《田使君美人舞如莲花北铤歌》。

大诗人白居易的诗篇《胡旋女》："胡旋女，胡旋女。心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举。回雪飘飖转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时……胡旋女，出康居，徒劳东来万里余。中原自有胡旋者……臣妾人人学圜转。中有太真外禄山，二人最道能胡旋……胡旋女，莫空舞，数唱此歌悟明主。"[1]生动而具体地描绘了胡旋舞在宫廷中的演出情况和受众阶层。来自于昭武九姓的康国的舞女在跳着优美的胡旋舞。只见她们双手拨弄着弹拨乐器的琴弦，用手掌击打着胡鼓的正中部位。在弦乐器和革鼓乐器发声之后，舞女们将双袖高高地举起，摇曳的袖摆随风飘动。只见舞蹈中的胡旋女一会儿向左旋转，一会儿向右旋转，轮换往复很多次都不知疲倦，甚至已经旋转了千万次了都没有停止。这么美妙的舞蹈场景，在人世间没有什么可与之比拟的了，她们的舞姿就像奔腾向前的车轴一般，时而缓缓地旋转向前进，时而又犹如刮风一样地急速飞奔。在这些胡旋女们跳完一支舞蹈之后，又再次向天子跪拜感谢，皇帝太子纷纷赞叹她们的绝佳舞姿和曼妙身姿。这些远道而来的胡旋女们，都是来自于康居古国的，她们从家乡一路奔波到中原地区，差不多跨越了万余里的路途。其实中原地区也有一些舞者会跳类似的旋转于圆地毯上的舞蹈，但从技巧和灵活度、柔韧性上来看，是远远不及这些胡人舞者们的。大唐天宝年间，宫廷里的贵妇嫔妃们也紧随着潮流，纷纷学习起了展现女性柔美身姿的胡旋舞，在朝堂上旋转起舞，丰富宫廷中的宴飨乐舞活动。不仅仅是女性，在宫内，还有以安禄山为首的男性舞者喜欢跳胡旋舞，这种旋转如疾风的胡舞，给别人带来美感的同时，也娱乐和放松了自己的身心，因此自从南北朝时期从康国传入中原一带之后，居然历经了五十多年的历程，依然长盛不衰，风靡朝堂内外，民间市井，令人大为称赞。

元稹的《和李校书新题乐府十二首·胡旋女》："……胡人献女能胡旋……骊珠迸珥逐飞星，虹晕轻巾掣流电……回风乱舞当空霰……柔软依身著佩带，裴回绕指同环钏……巧随清影触处行，妙学春莺百般啭……寄言旋目与旋心，有国有家当共谴。"[2]描绘了跳胡旋舞的女舞者的身姿和容貌。昭武九姓的西域胡人给大唐进献了会跳胡旋舞的胡旋女舞者们。只见她们在舞蹈的时候，头上的头饰、耳朵上挂戴的珠宝，叮铃作响，随着舞蹈动作的加速，这些配饰就像天上的流星一般划动和上下翩飞。在舞蹈的进行中，舞女们细长的丝巾飘过绯红的脸颊，仿佛风驰电掣一般地急速转圈，也未曾感觉有一丝一毫的倦怠。她们身体柔韧度高、衣袖上镶着花边，腰间还挂着配饰和挂件。胡旋女们的身姿灵巧，宛如春天的黄莺的歌喉一样地千回百转，使得皇帝和一众朝臣拍案叫绝，叹为观止。

---

① ［清］彭定求：《全唐诗·四百二十六》，上海古籍出版社，1986。

② ［清］彭定求：《全唐诗·卷四百十九》，上海古籍出版社，1986。

唐代的大诗人岑参作诗《田使君美人舞如莲花北鋋歌》："美人舞如莲花旋，世人有眼应未见……回裾转袖若飞雪，左鋋右鋋生旋风。琵琶横笛和未匝……翻身如破如有神，前见后见回回新……世人学舞只是舞，姿态岂能得如此。"①诗中描写的就是胡旋舞的舞姿。诗中写道：跳舞的舞者长相俊俏，就像出水的莲花一般，是世人难得一见的俊朗容颜。在舞蹈的地方，铺满了一块块毛制的花纹地毯，在此之上奏乐起舞，来与天下的舞者一决高下。这首舞曲应该是从西域的胡地传入的，四周观看的客人们在欣赏优美舞姿的同时，不禁大为感慨和赞叹这股西域的胡风。舞者神情镇定，穿着用金丝镂花制作的轻舞罗衫，来回旋转的急促舞步，好似下落的片片洁白的雪花。舞人们或向左、或向右的跳跃舞步，非但不显得吃力，反而格外灵活。在跳舞的同时，不可缺少、相依相伴的伴奏乐器有来自西域的弹拨乐器琵琶以及吹奏乐器横笛。这一声声琵琶乐音与一段段羌笛曲调，使人不由得联想到塞外之声与异域之韵，眼前仿佛出现了寒风萧瑟的荒草和大漠孤烟的胡沙。随后进入了舞蹈的中间段落，舞者往复翻身，舞姿激昂，向前向后往返着，每次舞蹈动作都有新的变化。配乐也是十分精彩的，诗人觉得没有比这首曲目更适合这种舞蹈动作的了。作者在最后还加上了自己的感慨，学习舞蹈并不仅仅只是学习外在的动作，人们在欣赏舞蹈的时候，通常只是亦步亦趋地看别人跳舞，自己也跟着跳舞，其实要懂得其中的意思和韵味，理解贯通期间的人物思想、奥妙，来源地的风俗习惯，才能习得舞蹈中的真谛。

这些著名诗人的创作的有关胡旋舞的诗篇，真实、具体、细节化地描绘了从中亚绿洲国家传播到中原地区的胡乐舞，在宫廷和民间带到了胡风、胡乐、胡舞的影响。这些舞蹈自唐朝以前，就陆续由乐舞艺人们带来了内陆，并且影响到了一些中原人民和舞蹈爱好者，而在经济发达、政局稳定、对外交流频繁的大唐王朝逐渐兴盛和广泛流传开来。除了舞女们动静皆宜的舞姿，我们还发现在诗作中，提到了乐舞之时伴奏的拨弦乐器和打击的鼓乐器，可见乐舞俱作的形态是必备和常用的。新颖的胡舞形式不仅在隋唐朝代大受欢迎，在现如今的新疆等少数民族民众的聚居地，也可看到类似转圈、跳跃等难度技巧颇高的精妙舞蹈体裁，可见这种西域传来的胡舞，人民之喜爱，影响之广泛。在唐代的其他一些小说笔记的史料中，亦可见胡旋舞的舞姿出现在百戏、散乐、杂耍、戏曲等艺术形式之中。其实，笔者认为这是很好阐释和理解的。众所周知，音乐、舞蹈、杂技的体裁品种和门类形式多种多样，而随着多元艺术形态的交流和汇合，在相近的艺术表演中，进行多层次、全方位的创制和融合，也就不足为奇了。

在现如今出土可见的唐代出土的音乐和舞蹈的文物、石雕、壁画中，也经常发现胡旋舞的女舞人或男舞者，旋转急速如风一般的舞蹈身姿。

在宁夏盐池何姓粟特人唐墓出土的两扇门上，都刻有石雕的胡旋舞舞人的生动形象。两扇石墓门的正中都刻有一个头发蜷曲的男舞者形象。在右边的扇门上（图 2-2-2-1），刻着一个男子身着窄袖和紧身的长裙，脚蹬软舞鞋，身形矫健，看上去很灵活，只见他高抬起一

① [清] 彭定求：《全唐诗・卷十四》，上海古籍出版社，1986。

只手臂，一只腿腾在半空中，另一侧一只脚踮脚在小圆毯子上。左边门（图 2-2-2-2）石壁凿刻着一个男子，他身着窄领口的长袍，头上戴着合适的圆形胡帽，同样穿着软底胡鞋，扭着胯部，双手高举过头顶，似正准备做旋转的动作。两个男舞者相对而舞，舞者的动作相反，姿态不同，一人是抬右腿，一人是抬起左侧腿，除了手臂略有一点儿差异以外，使得观众看后有一种照镜子的感官幻象。

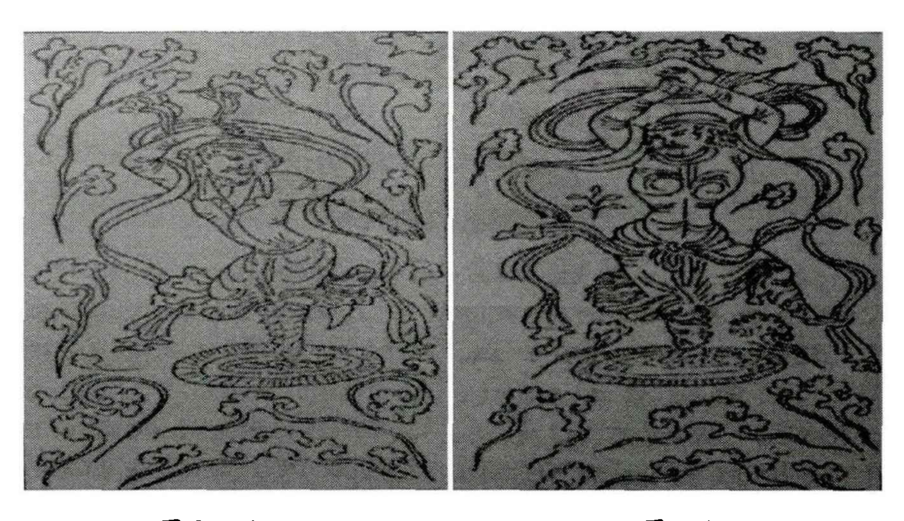


图 2-2-2-1　　图 2-2-2-2

宁夏何姓墓舞蹈图（一）　　宁夏何姓墓舞蹈图（二）

敦煌莫高窟第二百二十窟壁画“东方药师净土变”图（图 2-2-2-3）中，可以看到画面的正中间有两位相对而舞的女飞天伎乐人。发髻高耸，头上的头饰样式新颖，令人眼前一亮。

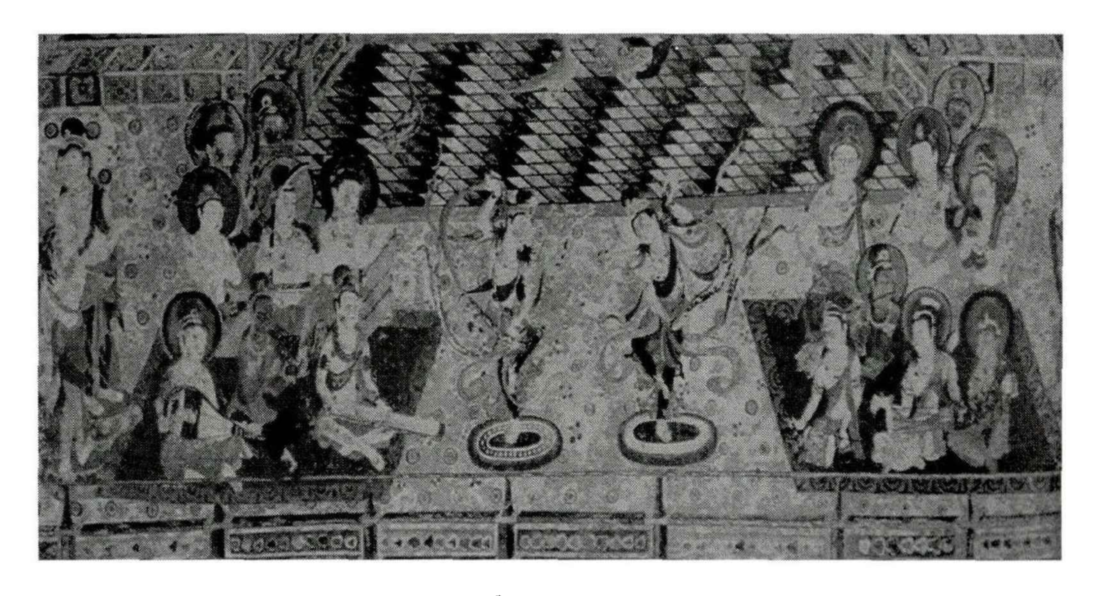


图 2-2-2-3

敦煌莫高窟 220 窟壁画

她们都穿着飘逸的长裙，身上的衣服和裙子遍布着红、蓝、绿三种颜色，和谐而美观。两位舞者相对而舞，身上又细又长的飘带随着胡旋舞的动作，绕在两臂之间、手臂两侧，翩飞飘逸，极具灵动的美感。除了丝质的舞衣和舞裙以外，女舞者们还穿着紧身的黑色舞裤，目的是为了旋转动作时干净利落的舞姿舞态以及配合旋转、跳跃的舞蹈动作。两人赤脚踩在地上蓝色的小椭圆形地毯上，一只腿搭在站立之腿的膝盖处，一只脚稳稳地立在地上。在两位中心人物舞者的两旁，还有十几位乐人在为她们演奏各类乐器伴奏，有弹拨乐器：琵琶、五弦、筝；吹奏乐器：横笛、筚篥、笙；打击乐器：鸡娄鼓、腰鼓、都昙鼓等等，是一幅多人合乐伴奏胡旋舞的乐舞兼备的图像资料。

敦煌莫高窟是唐初的石窟壁画群落，北壁中央一共有四个乐舞人像的画像。我们现在将目光转向这里，乐舞图像中有生动形象的女舞人，她们的舞蹈动作是非常相近的。

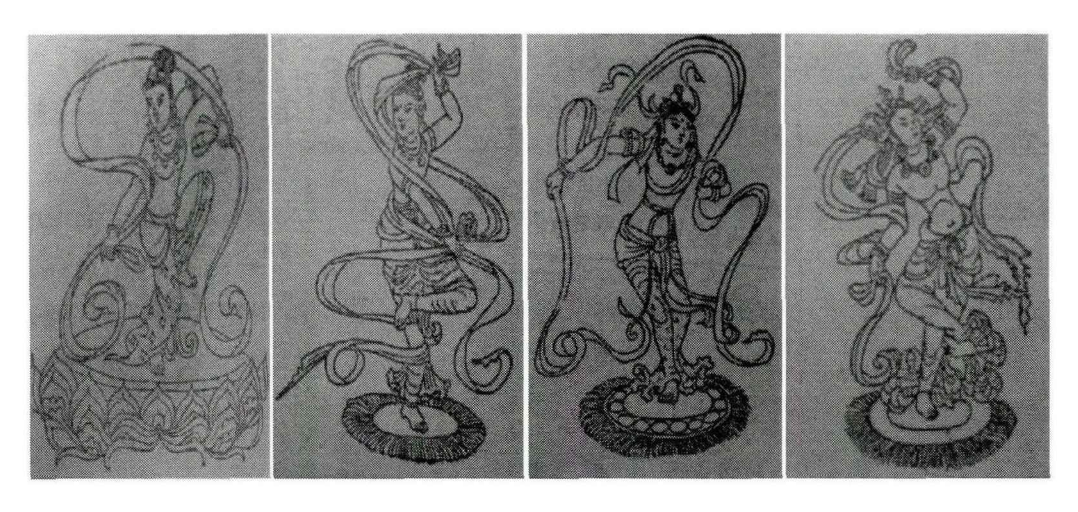


图 2-2-2-4 敦煌 220 窟乐舞壁画　图 2-2-2-5 敦煌 341 窟乐舞壁画　图 2-2-2-6 敦煌 215 窟乐舞壁画　图 2-2-2-7 敦煌 197 窟乐舞壁画

把这几幅图像一并陈列，用于比较，可以发现：所有的舞者都是女性性别，她们的头上戴着花冠或者珠串，扎着发髻，有漂亮的发饰。颈部有金属材质的钏，很多女伎用薄衫附体，绕着一圈丝质的腰带，身穿紧身舞裤，光着脚丫，舞人们都不约而同地站立在圆形的荷花台或者圆形的花纹地毯上，舞动起来，身上的各种配饰哗哗作响。下图四位女飞天伎的舞蹈动作分别为，第一位：高抬左腿，面向她的右侧，花瓣装饰的长裙拖至地面，右腿站立与圆形的莲花台面上，一根细长的丝带环绕两臂膀之间；第二位：正做着旋转动作，她的左腿搭在右膝上，左臂举过头顶，右手牵扯着顺滑的飘逸舞带；第三位：双脚立于地面，两腿微微弯曲，身向其左侧倾斜，略显静态；第四位：仰面向其左侧，抬起右腿悬于半空中，左臂弯过头顶，右臂缠绕丝带自然落下，婀娜多姿，神情怡然。除了同样出自于第 220 窟的图像以外（图 2-2-2-4），在敦煌壁画中，舞女图还多见于 341 窟（初唐）（图 2-2-2-5）、215 窟（盛唐）（图 2-2-2-6）、197 窟（中唐）（图 2-2-2-7）等窟之中。

结合大诗人白居易、元稹、岑参有关《胡旋女》的诗作，以及上述多幅敦煌莫高窟中的舞女跳舞的灵动图像来看，无一例外均为丝带飘飘、身姿轻盈、旋转婀娜的人物形象。内容充分的敦煌莫高窟壁画中不仅有乐人、舞人，还有多个小乐队的形式，演奏着琵琶、箜篌等拨弦乐器；都昙鼓、答腊鼓等打击乐器；横笛、筚篥等吹奏的胡乐器。舞人们穿戴者长款的衣服或裙衫，搭配着美观的头饰、配饰、腰带、丝巾，于小圆毯或者荷花舞台上，做着旋转扭动的舞姿动作，丰富美感的舞蹈，与缤纷多彩的配饰、乐音萦绕的伴奏相结合，为舞者们增添了多重的韵味，显得胡旋舞和胡旋舞者们更加引人入胜。不论是单个的乐手，还是双人的对舞，亦或是多个人的多形态的小乐队、乐舞合作的形式，都充分反映了中华石窟群中灿烂而多彩的胡乐形象，种类多样的乐人、舞人、乐器、乐队形式。

## 三、柘枝舞

在本节有关胡人乐舞的内容中，主要提及了三种胡舞，分别是：胡腾舞、胡旋舞与柘枝舞。柘枝舞与上述两种胡腾舞、胡旋舞相比较，在名称上，未见有明显的带有胡人特性的“胡”字，但这一点儿也不妨碍柘枝舞成为胡人乐舞形式的佼佼者。跳柘枝舞的舞人既没有胡腾舞男舞者那般遒劲有力、刚强飒爽的舞姿、舞态，也没有胡旋舞女舞蹈家那样柔软韧性、曼妙动人的旋转技法，但是胡舞之间是存在一脉相承的联系与融合的，这三种西域胡人带来的舞蹈形式，有着很多相似点。但同时，我们也可以清晰地看到，柘枝舞更多的是在意灵动的眉眼、多样的配饰，以及更具摇曳的姿态。经过笔者统计与整理，发现：唐代诗人中，描写胡舞柘枝舞的唐诗篇数，是明显多于胡腾舞和胡旋舞的，因此也可以推断，这种舞蹈的受欢迎程度不比上两种舞蹈差，传入中原的时间也差不多，一点儿也不逊色于那两种在舞名中就夹带有“胡”字的少数民族舞蹈。

柘枝舞是从昭武之地传入中原地区的胡舞，由女性舞者穿着艳丽的胡服或胡裙，脚穿软底舞鞋。《柘枝》音乐的曲调高昂又明朗，用乐鼓作为开场乐器，用鼓点控制舞蹈的节奏。柘枝舞从西域传入本土地带之后，还演进为两人对舞的“双柘枝”以及属于软舞性质的“屈柘枝”，舞姿舞态与柘枝舞有一定的区别。

如上文所述，我们知道：胡腾舞来源于西域的石国，胡旋舞来自于昭武九姓的康国，那么，这种柘枝舞又是始于什么地方的呢？柘枝舞在表演的过程中又有哪些明显的特色呢？带着这些疑问，笔者经过一番考证和比较，发现史料中以及之前的研究者们，有些不一样的观点和看法。

唐代的诗人卢肇在《湖南观双柘枝舞赋》：“*潇湘二姬，桃花玉姿。献柘枝之舞……考清音于管弦之部，选丽质于绮罗之列……古也郅支之伎，今也柘枝之名。因清角之繁奏，见韶华之并荣……乍折旋以赴节，复宛约含情……花灼灼，鼓逢逢……自与乎金石丝竹之声，成*

文乎云韶咸夏之数……鼓绝而曲既终”①诗中讲述道，有来自湖南一带的两个女姬，她们的面容姣好，两位舞者进献了胡舞柘枝舞。在吹管乐器的乐声之中，只见两位舞者身穿丝绸的锦衣，合着阵阵鼓声和笙的伴奏，翩翩起舞。诗中明确提到的“郅支之伎”，就是明确的源自于哈萨克斯坦一带胡舞柘枝舞的来源。向达先生在其《柘枝舞小考》中，引《新唐书·西域传》记述石国，“石（国），或曰柘枝，曰柘折，曰赭时，汉大宛北鄙也。”②则认为柘枝舞其实是跟上述的胡腾舞一样，来源于石国的，地理位置是现今的中亚的塔什干地区。《乐府诗集》：“柘枝……似是戎夷之舞，按今舞人衣冠类蛮服，疑出南蛮诸国也。”③《乐府诗集》中说，柘枝舞是昭武九姓西南地区的一种胡人乐舞，观众从他们的穿着和衣帽的搭配上，可以看出来，应该是始自于南蛮一带昭武九姓的绿洲城邦小国家的。《说郛》：“柘枝舞，本北魏拓拔之名，易‘拓’为‘柘’，易‘拔’为‘枝’。”④由于鲜卑族拓拔部建立了北魏的政权，因此笔者推断这句史料认为柘枝舞是来源于鲜卑拓拔的胡舞。

我们今人可以从古籍、诗词、服装、配饰、化妆、乐器伴奏、舞蹈舞姿的描写来看到，柘枝舞这种具有少数民族特征的胡部乐舞，也是起源于中亚一带的西域舞蹈（图 2-2-3-1）。

从下图中，我们可以清楚地看到，在一片粉红色的桃花林间，一群舞人在跳着柘枝舞，她们舞服精致，穿着和配饰五彩缤纷，舞姿优雅，舞态舒展。而现如今新疆地区的一些传统舞蹈当中，至今还保存着与胡人的柘枝舞相似的特点。这些在隋唐之前即传入中原，又在隋唐之时流行、兴盛的西域乐舞，由于受众面广、受到宫廷和民间舞蹈人士的喜欢，因此能够长盛不衰。在经历了上千年的历史传承之后，不仅没有被淘汰和消磨，反而一直流传而演绎，在各族人民的乐舞艺术之中大放光彩。

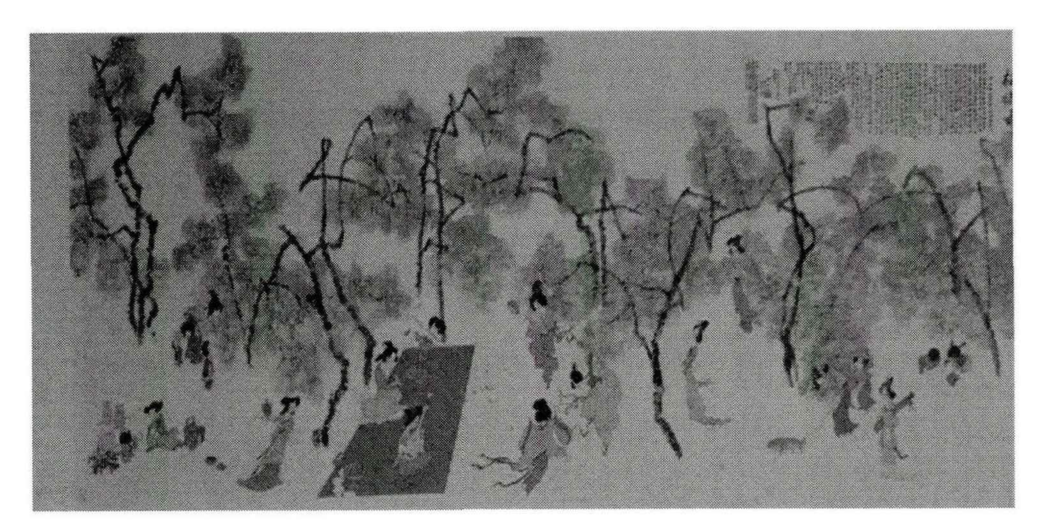


图 2-2-3-1

当代 黄永玉《柘枝舞》

① [宋] 李昉：《文苑英华·卷九十二》，北京：中华书局，1966。
② [宋] 欧阳修：《新唐书·西域传下》，北京：中华书局，1975，第 6246 页。
③ [宋] 郭茂倩：《乐府诗集·卷九十六》，北京：中华书局，1979。
④ [明] 陶宗仪：《说郛·卷二十五下》，上海古籍出版社，1988。

通过对《全唐诗》的查看和阅读，可以发现：描写柘枝舞的诗词数量是很多的，不亚于之前上文的胡旋舞和胡腾舞。唐代诗人白居易的《柘枝妓》："柘枝声引管弦高"①章孝标的《柘枝》："柘枝初出鼓声招"②张祜的《观杨瑗柘枝》："促叠蛮鼍引柘枝"③刘禹锡的《观柘枝舞二首》："胡服何葳蕤……垂带覆纤腰……翘袖中繁鼓……长袖入华裀。体轻似无骨"④刘禹锡的《和乐天柘枝》："鼓催残拍腰身软，汗透罗衣雨点花"⑤唐人卢肇《湖南观<双柘枝舞>赋》："乍折旋以赴节，复婉约而含情……傍睨兮如慵，俯视兮如引。缥缈兮翔凤，婉转兮游龙……歌扇兮才敛，鸣鞶兮更摧。将腾跃之激电，赴迅疾之惊雷……来复来兮飞燕，去复去兮惊鸿"⑥

从西域传来的柘枝舞蹈，跟胡旋舞有些类似，绝大多数是女性舞蹈家来跳舞。通过上述的诗词和图片，笔者分析：柘枝舞的舞者在进行舞曲演绎的时候，舞容舞姿一点儿也不输于胡腾舞与胡旋舞。她们通常都穿着彩色的舞裙和衣衫，将头发束起，并高高扎起发髻，穿着宽松的舞服，裙子及地，更显得飘逸和妩媚。跳起舞来，头上、腰间、衣服和裙子上的挂饰和配饰叮当作响。在舞蹈的中途，柘枝舞女们舞姿曼妙，神情自然，配合着管弦乐器和革鼓类的乐器，使得跳舞时候的节奏更加地分明和节拍明确。在舞蹈开场的时候，伴奏的乐人们敲击起了具有定场效果的胡鼓，开场鼓的形状，虽然在诗词中，或者古籍文献中，没有专门的记载，但据笔者的推断，也根据本论文第二章第一节中各种胡鼓的形制和演奏技法来猜测，可能是两头都可以击打的一类鼓，由绳子系着而放置于鼓手的腰间，随着舞蹈的律动以及其他伴奏乐器，来用双手拍击圆柱形鼓的两侧鼓面来发声奏乐，以渲染欢快、欢腾的乐舞气氛。

与胡腾舞、胡旋舞一样，柘枝舞也有多人演出的情况，如果是双人同时跳柘枝舞，舞蹈名称就是"双柘枝"。除了成年女子跳的柘枝舞，我们从上图（图 2-2-3-1）还可以发现，也有孩童跳的柘枝舞，她们天真活泼，喜欢舞蹈，在表演的时候，往往身上挂满了金属材质的挂件和铃铛，舞动起来铛铛作响，别致有趣，引人入胜。柘枝舞在宫廷和民间都是很受欢迎的，在唐代长安都城、洛阳都城有很多跳柘枝舞的舞伎，另外其他非核心城市之中，在街市市井，胡人聚集的地方，也能看到柘枝舞女们曼妙的身姿、姣好的面容和优雅的舞蹈。而在市民阶层的演出中，舞者们也会根据平民大众的审美趣味和习惯风俗，相应地将柘枝舞蹈进行适当地改编和二度创作，在带有浓郁胡风胡韵的胡舞的演绎之中，增添一些"汉化"的因素，以更加符合中原汉族人士的品位。在宫廷之中和贵族家庭的乐舞表演中，还有多人形制的柘枝群舞，舞人们穿着长款丝质舞服和裙子，舞姿典雅、不时地舞动起下腰的动作，十分吸睛。由此可以看到，柘枝舞在流传过程中，是受到贵族阶级和平民阶级同时喜好的、喜

① [清] 彭定求：《全唐诗·卷四百四十一》，上海古籍出版社，1986。
② [清] 彭定求：《全唐诗·卷七十一》，上海古籍出版社，1986。
③ [清] 彭定求：《全唐诗·卷五百十一》，上海古籍出版社，1986。
④ [清] 彭定求：《全唐诗·卷三百五十四》，上海古籍出版社，1986。
⑤ [清] 彭定求：《全唐诗·卷三百六十》，上海古籍出版社，1986。
⑥ [清] 彭定求：《全唐诗·卷九十二》，上海古籍出版社，1986。

闻乐见的舞蹈艺术形式。

唐代的柘枝舞流传到中原之后，积极与中原人士、与本土的音乐家、舞蹈家交流合作，互通有无。她们的舞蹈自然有了一些中原的汉族因素，以更加吸引内陆人们的审美特点和习惯，而与舞蹈相配合、紧密联系的服装、配饰、音乐伴奏，也是她们精心考虑的一个重要的方面。从服饰、衣裙、妆容来看，有了汉族本土的风味；从伴奏来看，也适当地加了一些中原的汉族弹拨乐器、吹奏乐器和打击乐器。我们今人可以想象到，当长相充满西域特点的胡舞人们、胡女姬们，穿着胡、汉交融后的服装，戴着改良过的配饰，跳着既具有昭武九姓之地的舞蹈特征、又兼具华夏汉族的舞曲，是怎样一番令人叹为观止的美好画面啊。这种外来的西域柘枝舞，能够在大唐多个地方和城都，流传、演变、发展、改创，是胡族乐舞人士与汉族艺术家，密切交流、相互贯通的有力实证。

跳柘枝舞的舞者以女性舞蹈家为主，但也不是绝对的，从图画和诗作中，也偶尔可见男性舞者和幼儿舞童。因为有了跳舞的人的性别和年龄的多种因素和选择，因而在诗篇和文辞中，描述了柘枝舞的舞姿富有变化，女性舞者是婀娜多姿、身材曼妙；男性舞人是刚强有力、矫健敏捷；小儿舞童则是童真烂漫、活泼童趣。在柘枝舞的跳舞过程中，很多都是伴随着鼓来演绎的。我认为，这是因为，古人在跳舞的时候，伴奏的音乐没有我们现代人这么丰富，不管是一个人跳柘枝舞，还是双人演绎的“双柘枝”，亦或是多人的群舞，即使编排得十分紧凑和到位，也难免会遇到舞步不准确和不太精准的情况，特别是两人至多人的舞蹈场合。因此，只要是跳起柘枝舞，舞蹈家们都喜欢邀请音乐家，来击鼓控制节拍和节奏。另外音乐和舞蹈相伴的场面也是非常和谐的，乐舞俱作本来就是一种常见的艺术形式。在唐诗中，我们可见一种鼓名，是“柘枝蛮鼓”，可能是专门为胡舞柘枝舞伴奏的，而其中的“蛮”字，并不带有贬低的意思，可能是为了与汉族本土的乐鼓相区别，加上柘枝舞是出自昭武九姓的西域少数民族地区，而添加起来，以示区别的含义。

柘枝舞在用乐过程中用的鼓，在一些石窟壁画、石刻雕像中，可以找出原貌、概览出鼓形。新疆克孜尔石窟中，今人可以看到在诗作中描绘的所谓的“柘枝蛮鼓”的形制和大小，其实是与汉族的手鼓十分相似的，两头蒙皮，鼓手既可以坐在地上，将鼓放置在腿上拍打，也可以用丝带或者绳子系上柘枝鼓，站立着用双手击打。在具体的图像中，可见乐人们有的将鼓高高抬起，气势昂扬地敲击双侧鼓面；有的鼓手性格温顺，将鼓放在双腿上，跪坐在地上拍打伴奏音乐；有的则与舞者一道，站立着一边击鼓，一边跳跃着舞步。柘枝舞从西域昭武九姓西域之地，被胡人艺术家们通过丝绸之路的通道，带进了中原汉族人的居住之地。她们紧随汉人的审美情趣和中原本土的乐舞风俗，从单人舞，改创至双人对舞，后来由于在宴饮、娱乐、享乐的过程中，群体的表演特别受到好评和关注，又发展到了多人跳柘枝舞的形式。笔者认为，这些改创，并不是没有理由地胡乱编造，而恰恰相反，是胡人、汉人；胡乐、华乐；胡舞、汉族舞，经过多年和多位艺术家的交流和汇合融通之后，为了适应朝代的大发展和潮流的大趋势，而应运而生的改造后的胡舞形式，在中原地区十分适宜，且广受欢迎和

适用的。除了石窟群里面的塑像和舞人图画，我们从诗人的文字中，也可以领略到大唐王朝中独具韵味的单人柘枝舞；体现对称和协调的双人柘枝舞；以及群体合作、场面热烈的多人柘枝舞。通过详读诗篇和文字，我们还可看到观众观看舞者舞蹈之后的反映，他们大多拍案叫绝，惊呼舞蹈艺术家的容姿、身段与高超的技艺，往往在演出结束以后还意犹未尽，久久不愿意离场。

来自西域属地的柘枝舞是名称中虽然不带有“胡”字，但胡韵显著的胡舞。笔者认为，除了舞者的服饰、配饰、头饰、妆容以及舞蹈技术以外，其与胡腾舞、胡旋舞最大的不同，在于有了孩童的参与。五代时期的文学家和凝在《解红歌》中说：“唐有儿童解红之舞”。在诗词中，夸赞了胡人的小童舞蹈柘枝舞的灵巧和活泼，比成年人舞动起来更受到观众的欢迎和夸奖。这些胡小儿非常聪明，虽然年纪不大，且没有多少舞蹈和舞台经验，但是凭借着天资聪颖的天分和努力学习舞蹈的恒心，能够非常快地记住舞步、熟悉舞曲、配合伴奏的乐曲。

如前文所述，跳胡腾舞和胡旋舞人，大多是来自西域纯正的胡人群体，而柘枝舞中在不知不觉中加入了很多汉人的面孔，因此可以推测，这种胡舞在传入中原地带之后，充分地与汉族舞蹈所汇合了，因而也有很多汉族舞者学习和编创了柘枝舞，并与来自西域的胡舞人，同时共舞，更添趣味和观赏性。

根据文献记载和史料分析，柘枝舞并不是单纯的一种胡人舞蹈，它有着多种多样的含义和释义。比较有力度的柘枝舞隶属于唐代的健舞体系，而体现舞者协调性和柔韧性的，则隶属于大唐的软舞体系。虽然只有一字之差，但是所体现出来的舞蹈风格和动作舞态，却有着明显的差异。《乐府诗集》：“羽调有柘枝曲，商调有屈柘枝。此舞因曲为名，用二女童，帽施金铃。转有声，其来也，于二莲花中藏，花坼而后见。相对而舞，实舞中雅妙者也。”[①]柘枝曲是在偏慷慨激昂的羽调中进行的，属于健舞的配乐曲调；而属于软舞的屈柘枝则是在表现力丰富、富有民族特性的商调式中演绎的。柘枝舞是以乐曲而为名的，舞者是两个小女童，帽子上装饰有金铃铛，旋转而发出叮当之声，两个女童藏在莲花之中，待花瓣打开之后，露出面容。舞者们面对面而起舞，可谓是所有舞蹈形式之中最典雅和精妙的一种了。柘枝舞的不同形式和版本之间，根据配乐的调性的不同，舞蹈的动作以及伴奏的乐曲也是不太一样，有所区别的。属于健舞的柘枝舞蹈，纯正的胡舞血统更加多一点儿，少数民族风味浓厚；而属于软舞的柘枝舞蹈，就夹带着一点儿胡舞和汉族舞蹈相融合的成分了。其实，不论是柘枝舞的原本风格更多些，还是舞人们将柘枝舞带到中原以后与中原舞蹈的融合的、更符合汉族人审美情趣和习惯的形式，都是大唐王朝宝贵的乐舞资源。

西安博物馆的胡舞石刻人像，留存于原来的长安兴福寺之内。等到后人于明代初年发现的时候，就只可见以下的部分了，因此称作“残碑舞蹈图”（图 2-2-3-2）。在石碑上，刻着人物、植物与花朵。仔细看来，图像中有两个身材差不多的孩童，头上戴着胡帽，穿着长袖的衣服和飘逸的舞裙，相对舞蹈。画面左侧的一个孩童，左手抬起，右臂自然放置，一只

[①][宋] 郭茂倩：《乐府诗集·卷五十六》，北京：中华书局，1979。

腿腾空，而另外一条腿则稳稳地立在花瓣形的舞毯上。在他对面还有一个舞姿、舞态几乎一模一样的小舞童，他的动作与左侧的人是恰恰相反的，抬起了右臂，而左臂自然落下，长袖翩翩，身姿动人。在两个小童的中间及头顶，还绘制了巨大的花朵一样的植物，跟两个人物一样，也是对称的结构。两个舞人在花团锦簇、香气宜人的环境中腾跳而舞，想来一定身心愉悦、兴高采烈。



图 2-2-3-2

唐兴福寺残碑舞蹈图

下图是陕西省西安市大雁塔内的一个胡舞石刻人物雕像（图 2-2-3-3）。据推测，朝代应该是唐朝。中心部位是一个舞人，立在花瓣很多的莲花台上，正在做抬手弯腰的动作，身材柔韧性极佳，舞姿动人美观。与上图一样，舞者的四周，包括头顶上，都布满了各种形状的植物和花朵，与中间舞蹈的舞人相得益彰，相映成趣。



图 2-2-3-3

唐大雁塔石刻舞蹈图

敦煌莫高窟第 217 窟（图 2-2-3-4），是一幅盛唐壁像上的人物画像描摹，只见两个飞天的女舞人双脚站在相似的莲花台上。左侧的女舞者露出了脚趾，抬起左臂，右臂自然落下，眼睛看着右下方。右侧的女舞人长裙稍微遮挡住了双脚，眼睛看着右上方，双手轻拂长而飘逸的丝带。两人的双臂都勾住长而细的飘带，给人带来踏入云端的美感，脚下盛开的莲花座，可能带有一定的宗教意味。图中这样一种带有想象色彩的舞蹈，在莫高窟中还是非常常见的，具有神秘的东方韵味。



图 2-2-3-4

敦煌 217 窟壁画舞蹈图

在本节中，概括归纳了胡舞的几种形态：胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞。胡腾舞多由男性舞者来演绎，具有腾踏有力、遒劲飒爽的风格特点，脚下大多踏有小而圆的花纹地毯。胡旋舞大多是女性舞蹈家来跳，技巧特征是旋转如风、轻盈敏捷，衣衫翩翩，富有美感。而柘枝舞蹈的变化就更多了，分为单人的柘枝、双柘枝、多人柘枝，根据与汉族舞蹈融合程度的不同，还有健舞柘枝与软舞柘枝的区分，而加入了鼓乐伴奏的柘枝舞蹈，更显得节奏感鲜明，孩童柘枝舞更添童趣，是该舞的一大亮点和特色。通过多个壁画、石窟像、石碑的舞人形象，我们可以分析道：西域人民优秀的带有民族特色的舞蹈，经过丝绸之路的通道，顺利地来到了中原大地，并与汉族乐舞相汇合，从而形成了一种新的舞蹈形式。人们发挥聪明才智，将不同地带的、不同地域的、不同民族的不同舞蹈相融，形成了新的喜闻乐见的乐舞形式。在多个画家的画作中、诗人的名作中，都可见其舞姿、舞态与舞容。

# 第三章　胡乐人的特征研究

在第三章中，我将对胡乐人的地理、服饰和形象特征进行分别阐述。在地理方面，胡乐人位于丝绸之路连通的中亚地带，来自于多个邻近的城邦绿洲小国，以昭武王国为姓氏，气候较寒冷、土地肥沃、农耕畜牧，水源充足，以草原游牧民族居多，因此其交通工具以骆驼和马为主（在多个胡乐人俑中均见骑马或载骆驼俑），善市贾、争分铢，嗜酒而好歌舞，是东西方交汇的聚集地，与大唐有着商业、贸易、文化、艺术的往来与交流。在服饰方面，宽襦窄袖的胡服、简洁便利的长衫、式样新颖的胡帽、舒适合脚的胡靴，色彩鲜艳的头饰、民族风情的胡妆，各种材质的配饰，少数民族的装扮，歌舞伎场所中的新奇服装，对中原人产生了风靡的“胡服胡风”的热潮。在形象方面，其显著特征是深目高鼻、面部轮廓与线条清晰分明、多须髯、发型多变、头发乌黑卷曲，身形高大、长相聪慧，平民与贵族之间，有着明显的帽子配饰、衣料、穿着上的等级差异等。

## 第一节 胡乐人的地理特征

研究隋唐时期的胡乐，胡乐人的来华，必然要了解西域昭武九姓各国、各民族的来历和背景。他们既然不是中原本土固有乐人，是从哪里来的呢？起源于何处呢？所在的地理方位在什么地方呢？因此，为了本论题更加深入透彻和全方位地向下进行，了解胡乐人的始源问题是非常必要的。关于隋唐时期以“昭武九姓”名称而出现的少数民族的起源，在古代音乐史的史学界公认，在史料《南史》、《北史》、《通典》、《旧唐书》、《新唐书》中都有对应的记载。处于丝绸之路地位的昭武九姓，是一个个绿洲城邦小国：米国、安国、曹国、何国、石国、史国等等，这些不仅仅是国家名，也是居住在小国内的人员的姓氏。其中康居国的康国是最大的一个附属小国，不论是人口数量，还是善于经商贸易，能歌善舞的才艺水平，还是交际能力，均是居于第一梯队的。从数量上来细说，从各个史料中考量，是远远不止九个国家的，只是有的国家面积比较小，在历史上的记载偏少，因此不算做主要的昭武国家。在不同的古籍之中，陈列和记述的西域国家的数目，也是不尽相同的。

笔者以《通典》、《旧唐书》、《新唐书》等有关唐代的正史为参考文献，整理和划分出来的昭武九姓为：康、安、曹、石、史、何、米、穆、等常见国家和姓氏，以及火寻、戊地、那色波、乌那曷等特别小而不出名的小国。在之后的专著《文献通考》中，各国家的介绍大致相同，略有少量修改。我们知道，隋代隋炀帝修通了大运河，唐代也是史无前例地贯通了边疆内陆与边塞地区的交通，一旦道路畅通了，来往的人群自然而然就会变多和频繁起来。

这时候，爱好做生意、偏爱歌舞乐的粟特人纷纷涌向了大唐长安等大都市。这些西域装扮的胡人们，擅长与汉族市民打交道。为了入乡随俗，他们就以自己国家的称呼来命名自己的姓氏，既体现了自己的国家特色，也迎合了中华本土的传统习惯。在历史的进程中，昭武九姓各国虽无战争和战乱，但也从没有聚合起来，形成一个政治上统一的王朝或者民族众多、面积广袤、人口众多的大国家。因此，具有向心力的、经济大繁荣的唐王朝对他们很有吸引力，胡人们骑着具有西域特征的马匹和骆驼，不远万里纷至沓来，进行友好交往的同时，带来了少数民族的音乐和舞蹈。中华友善又强大而兴旺，促成了少数民族与汉民族的大融合。唐代各个城邦绿洲国的地理位置如下图（图 3-1-1），结合中国的各部史籍中的一些记载，笔者将这些昭武九姓的国家划圈以示，分别有：安国、康国、石国、碎叶、疏勒、龟兹、焉耆、据史德、于阗等区域和地区的地理方位也一目了然了。

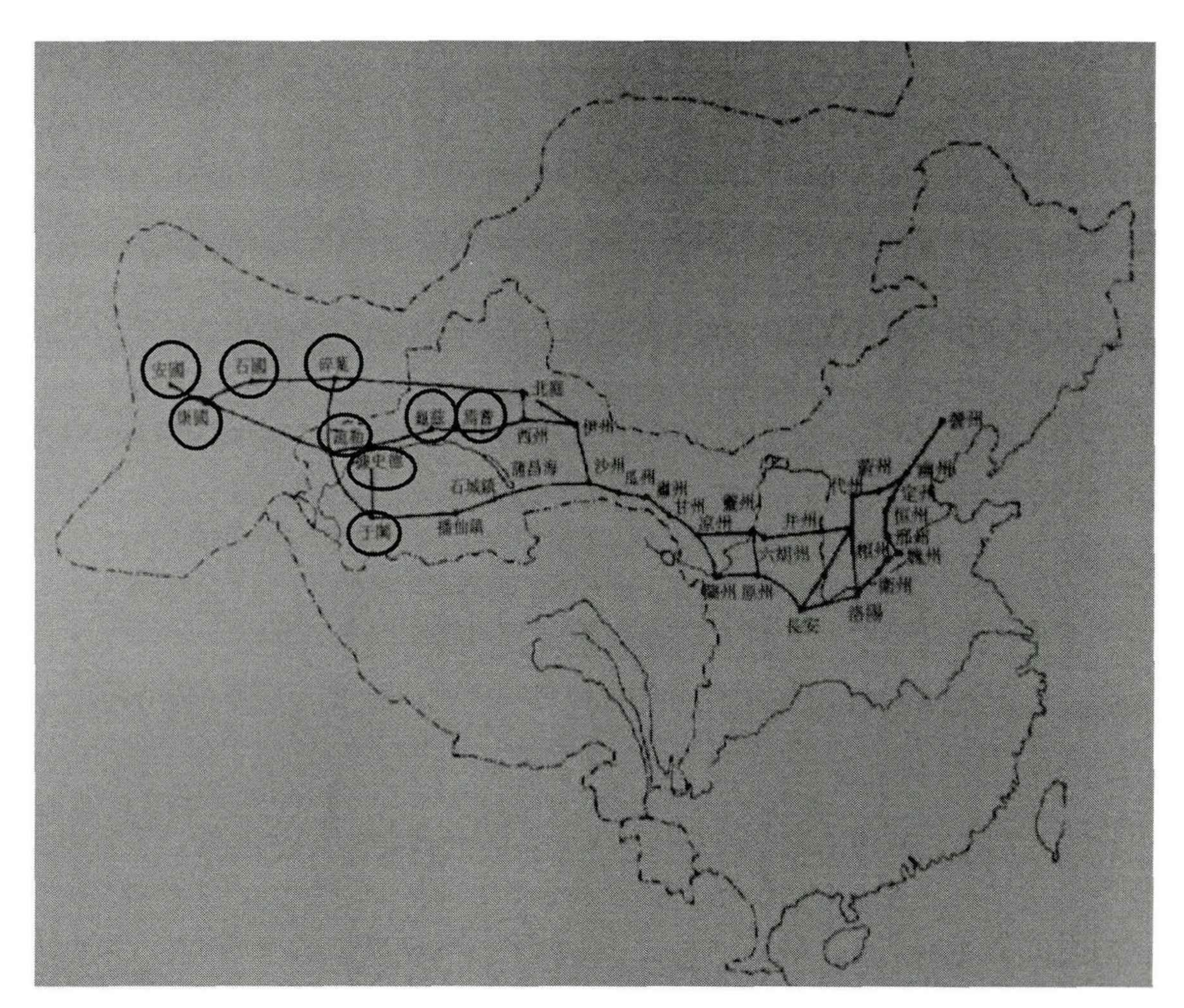



图 3-1-1

唐代昭武九姓国家地理位置

《魏书·西域传》载："者舌国，故康居国"[1]根据古文，笔者稍加分析之。这其中的"者

---

①[北齐]魏收：《魏书·卷一百二》，北京：中华书局，1974.

舌国”就是昭武九姓中的石国，这就与《新唐书》、《旧唐书》“西域传”条目中的内容相对应起来了。康国是各个昭武九姓小国家的首席代表，在《旧唐书》中记载了多个主要国家：米国、安国、石国、曹国、石国，是康国王国的后裔，对于康居大国提及地不太多。经过仔细查阅，与《隋书》、《新唐书》、《旧唐书》所记录的“康国”内容相似，合理地解释了康国作为大国，与诸多小国之间的从属关系。《隋书》：“*康国者，康居之后也*”[1]的简要记载，虽然字数不多，寥寥八个字，但是却言简意赅地指明了康居国与康国之间的关系。从地图上的地理方位，我们可以看到，粟特国家处于交通要道的纽带地方，是丝绸之路文化艺术以及东西两地经商贸易的十字路口的中心地带。

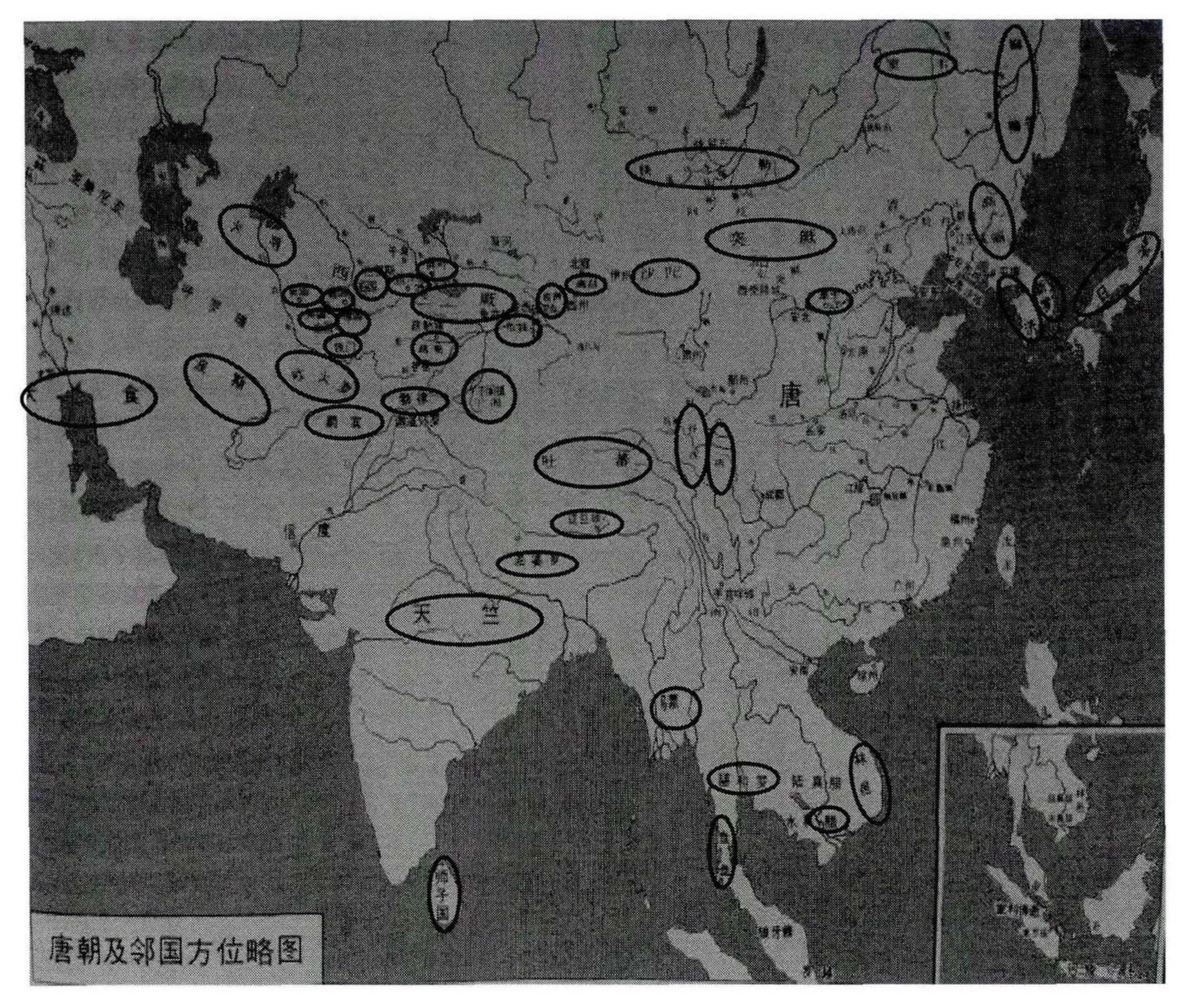



图 3-1-2

*唐朝及邻国方位略图*

从以上的唐朝及邻国方位图（图 3-1-2），可以看到，昭武之地的国家数量就更多了，分布也比较分散。不论是本节中的地理的介绍和概要，还是以下两节中的服饰和外貌的分析，

---

① ［唐］魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。

均涉猎到其中的大部分国家。笔者将各个古籍文献中的国家和地区，分别圈出来，具体来看，有：大食、波斯、火寻、安国、何国、曹国、史国、康国、石国、拔汗、碎叶、突厥、吐火罗、罽宾、勃律、于阗、疏勒、龟兹、焉耆、高昌、沙陀、铁勒、吐蕃、吐谷浑、党项、单于、室韦、靺鞨、高丽、百济、新罗、日本、逻些、泥婆罗、天竺、骠、师子国、堕和罗、盘盘、真腊、林邑等国。现列举部分重要的昭武九姓国家的地理及相关特征。

**康国**

《隋书·西域传》载："康国者，康居之后也……名为强国，而西域诸国多归之。米国、史国、曹国、何国、安国、小安国、那色波国、乌拉曷国、穆国皆附之。"①《隋书·西域传》介绍康国是当时的强国，昭武九姓的西域国家中，很多都归属于它。这些小国的国别名有：曹国、何国、安国、米国、小安国、穆国、那色波国等等，既有常见九姓国，也有很少见的偏僻小国。

《新唐书·西域传》中载："康者，一曰萨末鞬，亦曰飒秣建，元魏所谓悉万斤者。其南距史百五十里，西北距西曹百余里，东南属米百里，北中曹五百里。在那密水南，大城三十，小堡三百。"②《新唐书》中所列举出来的康国就是当今的的乌兹别克斯坦国的撒马尔罕地带。

《后汉书·西域传》中载："栗戈国，属康居，出名马牛羊，蒲陶众果，其土水美，故蒲陶酒特有名焉。"③这里所出现的"栗戈"，据笔者推测，应该是"粟特"的异译。

康国，是古代西域的国家名，地点位于中亚地区，是今天的塔什干及附近领域。汉朝的时候，康国的地理位置是：东边靠近界孙，东南贯通大宛，西边临奄蔡，南部接连大月氏，北侧则全部是畜牧地带。整个康国靠近农业地带，内部的城市在数量上还是比较多的，在政治上是由五个小王来掌权的。康国作为最大的国，是昭武九姓的中心国。武后下诏封其首领为康国国王，而唐永徽时期，将该地的康居列为督府。康国人经过丝绸之路，进入中原本土之后，逐渐接受了内地的一些风俗和习惯，把国家名定为自己的姓氏。康国的后裔们，很有可能现在是居住在中原的"康"姓人。

由于内容方面的相似性，《晋书》中将"粟戈传"条目和"康居传"条目相结合了起来。在文献记载中，粟戈国家是属于康居的，国王居住在苏薤城，当地人的各项生活饮食习惯、穿着的衣服与大宛国是相似的。气候方面，处于温和地带，生长的农作物多为绿植类的桐柳和水果类的葡萄，瓜果丰收、蔬菜长势良好。由于康国占地面积大，领地肥沃，人口也比其他小国要多出来不少。因此，相应比例地，康国出名的乐人也是很多的。

康国的胡乐人代表：康昆仑、康唐卿、康遒、康洽等人。康国还出了著名的踮起脚尖在小圆毯子上舞蹈的，以旋转如风、敏捷迅速著称的胡旋舞。

---

① [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。

②[宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百二十一》，北京：中华书局，1975，第6243页。

③ [南朝] 范晔：《后汉书·卷一百十八》，北京：中华书局，1975，第2922页。

## 安国

《新唐书·西域传》中载："安者，一曰布豁，又曰捕喝，元魏谓忸密者。东北至东安，西南至毕，皆百里所，西濒乌浒河，治阿滥谧城，即康居小王君长罽王故地。大城四十，小堡千余。"[①]昭武九姓的安国在地理方位上，属于现如今的乌兹别克斯坦的布哈拉市。"安国"又有别称为"布豁"、"捕喝"等等。它东北方向靠近东安地带，西南侧又远至毕，西边是一条叫"乌浒河"的河流。康居小王曾经的督府就定在治阿滥谧城。范围包括了大的城市四十个，小的区域上千个。唐朝显庆年间安息州的小王，还担任过安国的刺史职务。其实在汉魏时期史料中就可窥见安姓的人员了。

安国胡乐人的代表人物有：安马驹、安未弱、安叱奴、安万善、安进贵、安辔新等。安国的安禄山还是宫廷中腾跳胡腾舞的舞蹈高手。

## 曹国

《新唐书·西域传》中载："东曹，或曰率都沙那、苏对沙那、劫布呾那、苏都识匿凡四名。居波悉山之阴，汉贰师城地也。东北距俱战提二百里，北至石，西至康，东北宁远，皆四百里许。……西曹者，隋时曹也。"[②]在《新唐书》"西域传"的条目中，曹国有四个不同的名称。地理位置在波悉山的北面，属于汉贰师城的领地范围。具体来看，东曹国是今天的塔吉克斯坦乌腊提尤别，古代距离东北方向的俱战提地有二百里的路程，北侧是石国，西边靠近康国，东北方向是宁远，都是四百多里的距离。西曹国，就是隋代时候的"曹国"。该国与康国的联系紧密，在唐开元年间，康国的国王封咄喝的儿子为曹国的国王；唐代天宝年间又任命曹国国王为怀德王。

曹国的胡乐人有：曹保、曹善才、曹纲（刚）、曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达、曹昭仪这两个曹姓琵琶家族，以及曹赞、曹触新等曹氏乐人。

## 石国

《新唐书·西域传》："石，或曰柘支，曰柘折，曰赭时，汉大宛北鄙也，去京师九千里。东北距西突厥，西北波腊，南二百里所抵俱战提。西南五百里康也，周千余里，右涯素叶河也，王姓石，治柘折城，故康居小王窳匿城也。"[③] 石国还有三种别称。处于大宛的北边，距离城都约有九千多里路程。石国的东北方向是西突厥的领地，西北侧是波腊小国。它西南边五百里就是康国，地域范围有上千多里地，右边靠近素叶河。石国的国王姓石，统治者柘折城，唐显庆三年的时候，大唐将瞰羯城定为大宛的都督附府。直到公元 762 年，石国国王仍旧还派出使臣与大唐进行朝贡往来。唐代永徽时期，石国归附于大唐了，后来又把西域的

---

① [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百二十一》，北京：中华书局，1975。
② [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百二十一》，北京：中华书局，1975。
③ [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百二十一》，北京：中华书局，1975。

歌舞传到长安。在本论文第二章第二节中所详述的，可以确定遒劲有力、飒爽腾跃的胡腾舞是来源于石国的。而不少史料也认定，柘枝舞是来源于石国的乐舞，对中原地带产生了一定的影响，柘枝舞有单人、双人、多人的形式，还有小儿舞童，跳舞时常击打鼓来伴奏。

石国后裔中著名的从艺人员有西域人士：石宝山等。

### 米国

据《新唐书·西域传》中载："米，或曰弥末，或曰弭抹贺。北百里距曹，其君治钵息德城，永徽时为大食所破。显庆三年，以其地南为谧州，授斯君昭武开拙为刺史。自是朝贡不绝。"[1]昭武九姓的米国地理位置是乌兹别克斯坦撒马尔罕的南边，又有"弥末"、"弥抹贺"的别称，与中原地区的交流十分密切，派遣使者朝贡与进献礼物常年络绎不绝。北边百里距离曹国，米国的君主治理钵息德城。唐永徽时期被大食国攻破以后，唐朝显庆三年的时候，把米国的南面定位谧州，又授予昭武地的开拙为刺史。公元 718 年前后的开元年间，在史料中米国的国王又有两次派遣使节来大唐的记载。米国国家是昭武地显著的粟特人的姓氏，在《新唐书》之前的史料中记载得少而简略。

米国也是善乐舞之国，音乐、歌舞、舞蹈形式很多，很多胡乐人也都来源于该国。米国的代表性胡乐人有：米嘉荣、米和（即米和郎）、米都知、米禾稼、米万槌等人。

### 史国

《新唐书·西域传》中载："史，或曰佉沙，曰羯霜那，居独莫水南，康居小王苏薤城故地。西北五十里距那色波，北二百里属米，南四百里吐火罗也。"[2]昭武九姓的史国，在古时，又有"佉沙"、"羯霜那"的称呼。史国人居住在独莫水的南侧，该属地也是康居小国王苏薤城的故地。史国在地理位置方面，西北五十里的距离是那色波、北边二百里的方向是米国，南侧四百里是吐火罗地区。现如今，史国的地点在乌兹别克斯坦的沙赫里夏勃兹一带。史国人员进入中原的历史，相比较于之前介绍的康国、石国、安国而言，没有那么悠久，但也推动了西域胡乐的兴盛，带来了异域风情的乐舞形式。

史国著名的胡乐人有：史敬约、史丑多等人。

### 何国

《新唐书·西域传》中载："何，或曰屈霜你迦，曰贵霜匿，即康居小王附墨城故地……东突厥、婆罗门、西波斯、拂菻。"[3]在《新唐书》的"西域传"条目中记载道："何国"的地理位置是撒马尔罕的西南边，邻近东突厥、波斯、拂菻等地区。何国的胡人来到中原之后，也带来了"何"的姓氏。因此，何国人当时进入中原内陆以后，光凭姓氏较难区别其是西域

---

① [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百二十一》，北京：中华书局，1975。
② [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百二十一》，北京：中华书局，1975。
③ [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百二十一下》，北京：中华书局，1975。

人，亦或是中原本土人士。

何国的胡乐人代表人物有：何满子、何勘、何妥、何懿等人。

## 高昌

《新唐书》中载："高昌，直京师西四千里而赢，其横八百里，纵五百里，凡二十一城。王都交河城，汉车师前王廷也。"①《新唐书》中有相关记载，"高昌"国，在京师的西边距离约有四千多里，该国疆域面积横向有八百多里，纵向有五百多里，合计共有二十一座城。高昌国是汉代民族在昭武地带创建的宗教小国，现如今位于新疆吐鲁番东南侧的哈拉和卓一带。高昌国的君王将自己的国都定都在交河城一带，于汉车师的前王廷，该国的人民的民俗习惯和装扮特点，是将长长的发辫和束起高耸的发髻垂在脑后。高昌国为唐朝时候东方和西方的汇通处，作为边陲新疆的城邦，人口流动频繁，同时也是当时新疆经济贸易、艺术文化的重要地区。

## 林邑

《新唐书·骠国传》中载："骠……东陆真腊，西接东天竺，西南堕和罗，南属国，北南诏。凡属国十八：……余即舍卫、瞻婆、阇婆也。"②林邑国在现如今的越南国中部地区。在《新唐书》的"骠国传"条目中有相关记载，骠国…东边的地带是真腊，西边连接着东天竺，西南方向是堕和罗，是南属国，北南诏。在其疆域和领土之后，有附属小国十八个，分别是余即舍卫、瞻婆、阇婆等等。有专门的学者进一步加以考证：林邑是昭武九姓的国家，这个国家以前自称为瞻婆、占婆等。唐代的玄奘大和尚、义净等人把该小国翻译成占波或者瞻波。

## 扶南

《新唐书》中载："扶南，林邑，接西天竺与罽宾波斯，接中天竺，在四天竺之会都城。曰：荼镈和罗城滨迦毗黎河，有别城数百，皆置长别国数十置王。"③根据《新唐书》中有关"扶南"条目的记载，扶南国，林邑国，连接了天竺与罽宾波斯地区，与古天竺（即现今的印度）也是接壤的，在地理位置方面，处于荼镈和罗城滨迦毗黎河附近。扶南国有小城数百个，每个小城都是有国王的。

## 火寻

《新唐书·西域传》中载："火寻，或曰货利习弥，曰过利……乃康居小王奥鞬城故地……

① [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百二十一上》，北京：中华书局，1975。
② [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百二十二下》，北京：中华书局，1975。
③ [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百二十一上》，北京：中华书局，1975。

诸胡惟其国有车牛商贾乘以行诸国。”①昭武九姓的火寻国在《新唐书》的“西域传”条目中记载道：“火寻”国，又有“过利”、“货利习弥”的别称。火寻国是康居小王奥鞬城的故地，在昭武之地的多个诸姓胡小国之中，只有火寻小国格外发达，商人们经常乘坐牛车游行于其他的胡国内外。火寻在地理位置方面，处于阿姆河的下游两岸地带，都城是在阿姆河西边，它的东北面距离安国有四百多公里，穆国与火寻的距离是二百多公里。

### 穆国

《隋书》中载：“穆国，至波斯，达于西海，其南道从鄯善于阗。”②穆国，领地达到波斯国，毗邻西海，它的南边从鄯善而可到达于阗。昭武九姓的穆国的都城是在阿姆河的西边，同时也是安息国的故地，穆国的东北面距离安国有五百多里，它的东面距离乌那曷是二百多里，有地理学者和史学家查其名称是查尔米。

穆国有名望的胡乐人有：穆善才等人。

### 焉耆

《新唐书》中载：“焉耆国直京师西七千里而赢，横六百里，纵四百里。东高昌，西龟兹，南尉犁，北乌孙。”③焉耆是古代昭武九姓的古国名称，在现如今的新疆焉耆一带。在《新唐书》中有相关的记载，焉耆小国距离京师有七千多里，从横向上算是六百里，纵向上算是四百多里。焉耆的东面是高昌，而西侧则是西龟兹，南面邻近尉犁，北面是乌孙小国。焉耆之地，历来是西域和内陆大地连接交通的必由之路，是贯通陆上丝绸之路的节点地区。焉耆也有很多的别称，例如“乌耆、”、“乌缠”、“阿耆尼”等等。这个小国的地理气候的特点是：以绿色农耕为主，畜牧业比较发达，土地肥沃，气候较严寒。

### 于阗

《新唐书》中载：“于阗，或曰瞿萨旦那，亦曰涣那，曰屈丹，北狄曰于遁，诸胡曰豁旦。距京师九千七百里，瓜州赢四千里，并有汉戎庐、杆弥、渠勒、皮山五国故地。”④于阗同样也是一个昭武九姓的国家，西域地区的古国名，同时还有“于殿”、“于填”、“于置”等别称。在史料《新唐书》中记录道：该国有五个附属的地区，离京师有九千多里的距离，被其他绿洲小国称作“豁旦”。强盛的时候，囊括了和田、于阗、民丰、墨玉等地方，城都是现在和田约特干遗址所在地的西城。于阗由于地理方位的优势，是丝绸之路上的一个重要的节点，与此同时，处于东西方沟通的中心地带。

于阗地区的人物都是姓复姓尉迟的，著名的乐人有尉迟青、尉迟章等人。

---

① [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百二十一下》，北京：中华书局，1975。
② [唐] 魏徵等：《隋书·卷六十七》，北京：中华书局，1975。
③ [宋] 欧阳修：《新唐书·二百二十一上》，北京：中华书局，1975。
④ [宋] 欧阳修：《新唐书·二百二十一上》，北京：中华书局，1975。

### 吐谷浑

《新唐书》中载："吐谷浑居甘松山之阳，洮水之西，南抵白兰，地数千里。有城郭，不居也。"①吐谷浑，又有古称为"吐浑"，是中国古代西域少数民族地区。在《新唐书》中有记载，吐谷浑地理位置处于甘松山的南侧，洮水的西面，南面邻近白兰，国家的疆域有几千里。有很多城邦的小国。在西晋到唐代期间，处于祁连附近以及黄河一带。该国的首领后来向西迁徙到甘肃地区，势力也随之逐渐壮大起来，成为了现如今西南一片地区的部落区。

### 突厥

《新唐书》中载："突厥阿史那氏，盖古匈奴北部也。居金山之阳，臣于蠕蠕，种裔繁衍。至吐门，遂强大，更号可汗，犹单于也，妻曰可敦。"②突厥国是西域昭武九姓国之一，在史书《新唐书》中有相关的记载：突厥阿史那氏，在古代匈奴的北边地带。地理位置处于金山的南侧，后裔人口数量大。到了吐门，势力更加强大，因此更改了名称为"可汗"，也叫"单于"，或者"可敦"等等。这个国家曾经是中亚地带的蒙古国游牧民族，同时也是中国历史上众所周知的鲜卑、柔然以外的，又一个非常重要的绿洲少数民族。

### 回鹘

《新唐书》中载："回鹘，其先匈奴也，俗多乘高轮车，元魏时亦号高车部，或曰敕勒，讹为铁勒。"③昭武国"回鹘"也有别称，为"回纥"。这个国家的称谓其实是始源于回鹘文的，该民族是铁勒部的一个支流。在《新唐书》中有记载：回鹘，它的祖先是匈奴，其国家的又俗多地乘高轮车。元魏时候，又号称高车部，也有"敕勒"的别称，但经常被讹传为"铁勒"。突厥在强盛的时候，回鹘部落甘心臣服于突厥汗国。该小国在公元八、九世纪的时候，势力大大增强，中亚地带和天山地带都归其管辖。

### 月氏

《新唐书》中载："月氏人，始居祁连北昭武城，为突厥所破，稍南依葱岭，即有其地。"④月氏，在《新唐书》中记载道：昭武九姓月氏人，一开始是栖息在祁连北边的昭武城附近，后来被突厥国所攻破，稍稍向南偏移以后，依傍着葱岭，是它的属地，其祖先是古代的印欧人。在地理位置上，作为古代位于河西一带和祁连山脉络连通的草原游牧的民族。它像其他西域的高昌国以及康国类似，也处于陆上丝绸之路的要道，随着时间的推移，逐渐兴旺起来。月氏一族后来被分为两个分支，一个称为"小月氏"是中原甘肃省张掖一片，连接着青海省，

---

① [宋] 欧阳修：《新唐书・二百二十一上》，北京：中华书局，1975。
② [宋] 欧阳修：《新唐书・二百十五上》，北京：中华书局，1975。
③ [宋] 欧阳修：《新唐书・二百十七上》，北京：中华书局，1975。
④ [宋] 欧阳修：《新唐书・二百二十一下》，北京：中华书局，1975。

糅杂于羌族部落之中；另外一支被号称为“大月氏”，向西部迁移到了楚河和伊犁河一带。

## 粟特

《通典》中载：“粟特国，一曰温那沙。”[①]粟特国，又有别称为索格狄亚那。在唐代杜佑的《通典》中有记载：粟特国，又有别称为“温那沙”。隋唐时期昭武九姓就居住在这一地区。这是一个古老的民族和西域的古国。粟特人说话是印欧系，人种是伊朗人种。地理位置在阿姆河和锡尔河一带，都城在今撒马尔罕的马拉坎达，即位于现如今中亚的乌兹别克斯坦和塔吉克斯坦一带地域。粟特人口居住在祁连山脉络附近，也就是甘肃省的张掖一带。被匈奴氏族攻守之后，形成了聚合的群落。根据《北史》、《隋书》、《旧唐书》、《新唐书》的相关记载，唐朝时候，凉州、敦煌、伊州、洛阳等地，都有昭武的群落。而近代出土的很多墓志铭和音乐文物之中，也有不少胡物的新发现，都是珍贵的史料资源。隋唐兴旺而强盛，包容而开放，因此少数民族人们愿意前来交流与汇合，姓氏也顺势合并起来，无形中形成了加速了中原、西域的贯通。

中亚地区的撒马尔罕、塔什干地区，就是粟特人们城邦的驻扎地。粟特民族是一个善于经商贸易部落，他们从丝绸之路带来了茶叶、胡瓶、胡酒、胡笳、胡服等具有胡人特征的食品、饰品和物品，同时也带来了胡乐、胡曲、胡乐器、胡女姬、胡乐人、胡舞人等音乐舞蹈艺人和才艺形式。沿着古道延伸的过程中，头脑灵活的粟特人还吸取了邻近的吐谷浑、高昌、疏勒等国好的文化形式。他们的脚步遍布陆上丝绸之路沿线的楼兰、敦煌、张掖、武威、洛阳、长安等地，在多处形成了大小不一的移动的少数民族群落。由于他们既通晓商贸，又有着多样的音乐舞蹈才艺，加之性格外向开朗、易于沟通交流，因此在东西方贯通的过程中，发挥了不可取代的良好作用。

从长安都城直至撒马尔干一带，在粟特首领的经营下，形成了很大的商贸网格。汉代至隋唐时期，很多粟特人以家族、群体的形式，纷纷迁徙到中原内陆，通婚、经商、为官、为仕、表演等等，与中原友好往来，历来已久。南北朝的时候，锡尔河以南至阿姆河流域粟特人周围的国家统称为胡，唐代以后又扩称为“九姓胡”。粟特民族在西迁的过程中，分为很多小国家，有：何国、史国、安国、米国、戊地、火寻等等。王公都以昭武为姓，所以称作“昭武九姓”，但是城邦国家是不止九个的，数量更多，只不过大的国家有九个，其余小国未算在其中。与中原内陆交往的过程中，康国人和石国人，是最为频繁的，他们是经济和艺术的友好使节，对胡风盛行、胡乐发展，有着重要影响。其实，交流一贯都是双向的，他们国家的胡物狮子、汉血马、孔雀等动物，胡瓶、胡酒杯、胡食、葡萄酒传入进来，我们内陆的造纸、丝绸、瓷器，也于同时输出到昭武九姓地区和国家了。

---

①[唐] 杜佑：《通典·卷一百九十三》，北京：中华书局，1988。

# 第二节　胡乐人的服饰特征

## 一、胡乐人的服饰特征

胡乐人们穿的衣服，称为“胡服”，这种衣服包括了少数民族和外国衣服的样式。胡人群体来到了中原以后，不仅仅在胡乐器、胡乐舞方面，给中原内陆带来大量的胡风与胡韵，其实，在生活方面，也同样带来了很大的影响。他们从西域不远万里远道而来，传来了胡马、骆驼等交通工具；胡器、胡瓶、胡杯等胡物，也带来了可口的胡食、葡萄酒等等。衣、食、住、行当中，首当其冲的就是身上穿的衣服了。《旧唐书·舆服志》中记载了胡服兴盛而受欢迎的情况，唐代开元初期，“从驾宫入骑马者皆著胡帽……太常乐尚胡曲，贵人御撰尽供胡食，士女皆竞衣胡服。”①唐开元初年，驾宫骑着马进入的人，都是带着胡帽的，太常音乐中也经常混合着胡曲。王室贵族们尽享了胡食，而仕女们竞相争着穿上胡人的服装。

在本节中，笔者将结合正史史料，对胡乐人的服饰进行逐一阐发与讨论。隋唐时候，中原本土的人们的衣服、帽子、裤子和鞋履，经过从汉代以来，各个朝代的更新和严格改创，变得更加多姿多彩与款式多样了。隋唐时候的衣服上承南北朝，下接宋代，起到了良好的承上启下的作用。由于西域胡人前来中原地区的时候，一并也随行带来了很多样式的胡服，大唐长安城的人们看到之后，颇为喜欢，纷纷效仿和穿戴，在市井街道和里弄巷口，经常可以看到长相是中原化的人们戴胡帽、穿胡衣、化胡妆、蹬胡靴。



图 3-2-1　戴尖顶帽胡人俑

图 3-2-2　戴圆顶帽胡人俑

图 3-2-3　戴幞头帽胡人俑

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷四十五》，北京：中华书局，1975。

“帷帽”起初称作“羃篱”，至隋唐时候称作“浅露”。《旧唐书·舆服志》：“永徽之后，皆用帷帽，拖裙到颈，渐为浅露。”①自唐高宗永徽年间之后，帷帽开始流行起来了，作为外出掩面的用具，一直拖至人的颈部。胡人特别喜欢戴胡帽，特别是男性胡人，帽子更是常见的搭配。从各种各样的胡帽式样来看，帽型多样，颜色不一，流行时尚：有长款的尖顶胡帽（图 3-2-1）、头型大小的圆顶胡帽（图 3-2-2）、不规则形状的幞头巾胡帽（图 3-2-3）等。

据《新唐书·车服志》记载：“初，妇人施羃篱以蔽身，永徽中，始用帷帽，施裙及颈……武后时，帷冒益盛，中宗后乃无复羃篱矣。宫人从驾，皆胡帽乘马，海内效之，至露髻驰骋，而帷冒亦废。”②除了戴在头上的女子羃篱、男子胡帽以外，那些色泽靓丽、新鲜潮流的胡服，更是得到中原女士的追捧，在大街小巷都能够看到妇女们穿着胡服和胡裙，《乐府诗集》：“女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐”③，中原的女子们受到西域来的胡人的影响，纷纷学起了胡人女子的化妆技巧，而乐伎们则十分偏爱胡音与胡韵，向西域胡乐人们交流胡乐器与胡乐舞。唐代的中原人们对于胡服的喜欢并不是赶一时的潮流，跟风一段时间，据史料的相关记载，那些异国风情浓厚、款式多样的胡衣和胡服，在中原风靡了接近半个世纪的时间。

从昭武九姓西域地区，由胡人们带来中原地区的胡帽、胡衣、胡裤、胡裙、胡鞋，很受中原人民的喜欢，这些代表着少数民族和外国特点的胡人的服饰，成为了上至宫廷阶层、下至百姓平民，所争相穿戴和模仿的对象。在长安都城的街市上，到处可见中原本土人民中，男性戴着胡帽，穿着胡衣；女性穿着胡裙，化着胡妆；而孩童则吃着胡食，戴着西域的装饰品等等。在阶层等级严明的皇室宫廷之中，也可听到从西域传来的胡乐器在奏乐；来自昭武之地的胡旋女在跳着胡舞，各个音乐机构的乐工们在歌唱胡乐曲、演绎胡舞曲等等。

从本节中所专门论述的胡服这方面来看，吸收了中亚、波斯等外国元素，以及西域昭武九姓绿洲城邦小国的胡服，与前文中所述的胡乐器、胡乐舞一样，广泛地被中原人士所接受和采纳了，更加丰富了大唐华人衣帽服饰的选择、鞋帽的种类。《旧唐书·舆服志》：“江南则以巾褐裙襦，北朝则杂以戎夷之制。爰至北齐，有长帽短靴，合袴袄子，朱紫玄黄，各任所好。”④少数民族的衣服、头饰、腰带、配饰、鞋靴，种类非常繁多，样式也是多种多样，江南着长巾裙褥，北朝喜戎夷的服装，日常搭配是戴长帽、穿短靴。胡服款式的一种就是宽松的袍衫，主要服饰特点在于：领子是圆形的、袖口偏窄，领子及下摆处有些没有缝纫衣边。衣服的长短不一，有些为半身服装，及腰及膝；有的为长款，拖地及脚。胡服进入中原以后，也逐渐演进和发展成为适合中原人民审美习惯和穿着风俗的服饰，在中唐以后，衣裤宽松的程度就更大了。

在大唐的长安都城、洛阳都城一带，胡人带来的服饰风靡了民众，人们都喜欢新鲜的事

---

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷四十五》，北京：中华书局，1975。
② [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二十四》，北京：中华书局，1975。
③ [宋] 郭茂倩：《乐府诗集·卷九十六》，北京：中华书局，1979。
④ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷四十五》，北京：中华书局，1975。

物，而这种带有西域民族风情的、简洁便利、大方得体、穿着舒适、时髦流行的胡服，更是男女老少热衷的新颖事物了。男性和女子都竞相购买和穿戴胡人的服饰，女子则积极地向胡人妇女学习化妆之术，这些大唐景象生动而具体地阐明了当时汉族人士对西域胡人胡服和胡物的喜欢和接纳。

少数民族的胡服，是根据他们所生活的地理环境、气候特点、风俗习惯而裁剪和制作的，必然有着他们民族的烙印。《旧唐书·波斯传》载："波斯……丈夫翦发，戴白皮帽，衣不开襟，并有巾帔，多用苏方青白色为之，两边缘以织成锦。"①昭武之地的波斯人，男的戴白色皮帽，连衣不开襟，配饰是青白颜色的头巾和披肩，两侧边缘用锦布织成。《旧唐书·舆服志》："或有着丈夫衣服靴衫，而尊卑内外，斯一贯矣……"②也有中原的男子穿胡服、胡靴的，华、夷不分尊卑贵贱，在等级地位和服饰装扮上都是相同的。他们的服饰的特点有：领口折叠、窄而紧的袖口、衣衫裤腿处叠起翻折、搭配皮革腰带、皮靴等。

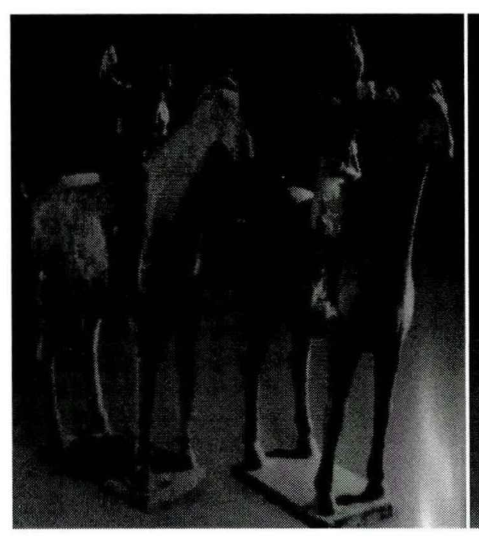


图 3-2-4

骑马双人女胡俑

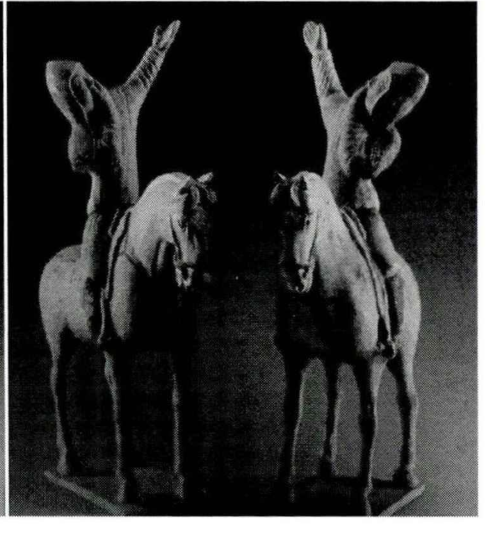


图 3-2-5

骑马戴帽双人男胡俑

我们从很多胡人骑马的人俑像上就可以看到他们日常的一些穿着和搭配了。女子胡服骑马俑（图 3-2-4）、带帽骑马俑（图 3-2-5）。依图所示，可见左图中两名女子一人身穿绿色胡服、红色胡裙，脚蹬长胡靴，做抬手的姿势；另一女子穿红色胡服、米色的浅色胡裙，两手微微向前，似正在赶马飞奔。右图中两个胡人骑在马匹上，面对面地吹哨子，可清楚地看到两人都戴着胡帽，穿着胡服，一手抬起拖向半空，另一手作吹哨的手势。

隋唐二朝，不论是京都大城市，还是偏离中心的小城，只要是有胡人进驻的区域，都流行着胡风浓厚的胡衣、胡裤、胡靴。唐代大诗人元稹不仅写了胡乐诗、胡舞诗，对于胡人来到中原所引发的连锁反应和影响，他也写到了诗作当中。元稹的《法曲》中，描述了自从胡

① ［后晋］刘昫：《旧唐书·卷一九八》，北京：中华书局，1975。
② ［后晋］刘昫：《旧唐书·卷四十五》，北京：中华书局，1975。

人骑着胡马进入中原以来，到处是胡须、头发茂盛的胡人群体。中原的妇女纷纷赶起了时髦，学化了胡人的妆容，而本土的乐伎们也跟随着时代的潮流，学习了胡曲和胡音。这样的现象在长安城内外风靡，但也确实是当时胡风盛行的真实写照。这些多样缤纷的胡服与胡妆，不论是宫廷朝野还是民间街巷，都是很受欢迎和推崇的，在史籍文献中和唐代诗词中，均可见具体的记载。与此同时，西域一带胡人的音乐、歌唱、舞蹈形式也被中原人士所大量吸收，不仅被宫廷喜爱，也受到平民的追捧。可以看到，不论是穿着类的、物品类的，还是音乐舞蹈艺术类的，只要带着“胡”的特性，都在中原地区很受欢迎。

胡人带进中原的装束和打扮，也不是一成不变的，为了适应本土民众的习俗和审美习惯，中原人们也进行了一定的参照和融合。昭武九姓之地主要是绿洲游牧民族，因此喜欢穿皮靴，男性的衣着特点是将衣服裁剪成窄小的袖子、宽松的衣袍（图 3-2-6），头戴圆顶胡帽、腰间系着腰带，脚穿软底的胡皮靴（图 3-2-7）。

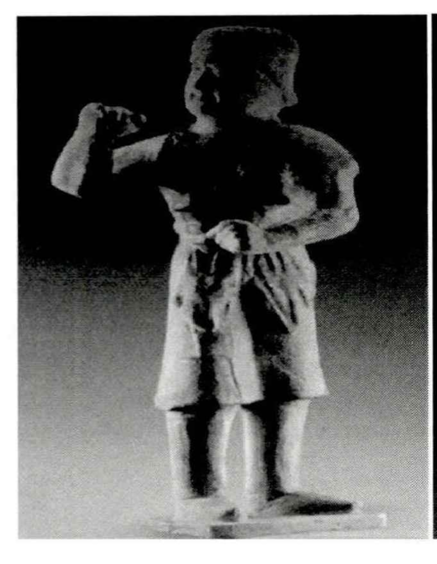


图 3-2-6
胡人正面像

图 3-2-7
胡人反面像

通过上述的描述，我们可以归纳总结，隋代和唐代的胡服受众面是很广的。其实，丝绸之路地区少数民族，以及波斯、印度，中国西域地区的衣服都能够统称为胡服。具体来看，头戴胡帽，衣服通常是窄袖衣衫、领口圆形，长衫过膝盖，也有折领子或者翻领子的式样，腰上系着皮带，裤子是紧而小的裤口，脚穿皮靴或者软底胡鞋。这些胡人的装扮，在本节的多幅图中都可以全面而清晰地看到。唐代是文明王国的典范，最高统治者都有着包容和宽广的胸怀，能够兼收其他少数民族优秀的物质和文化。胡人们（图 3-2-8）从中国边疆以及中亚、南亚、西亚，通过骑行高大的骆驼、胡马（图 3-2-9），来到中原地带，成为了居住在长安都城一带的商旅、仕宦、歌舞才艺者。

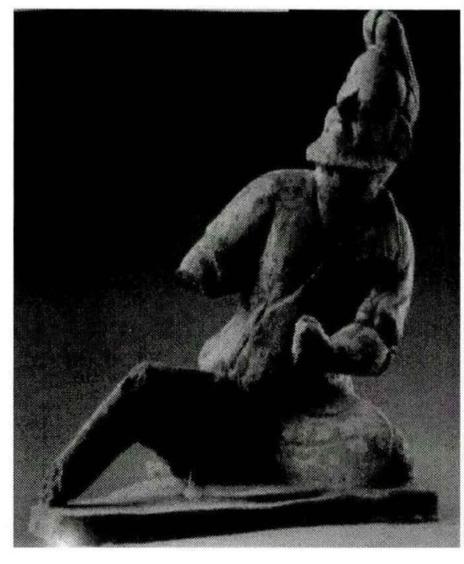


图 3-2-8

跪坐胡人俑

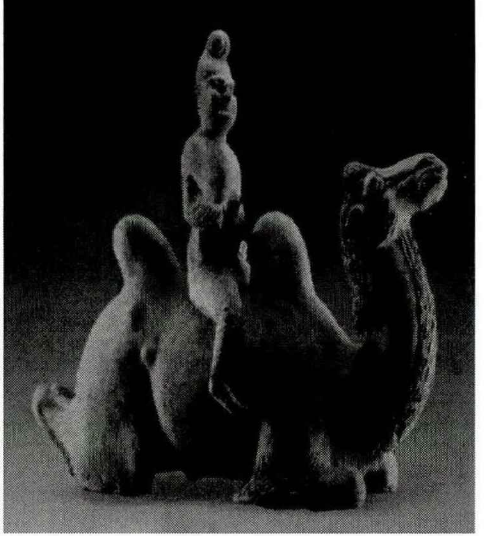


图 3-2-9

跪骆驼胡人俑

随着西域胡人群体来到中原地带的，还有一些胡女姬，或者称为胡姬。由于昭武地区的气候因素和地理条件，特别适合种植一些葡萄之类的瓜果，因此胡地酝酿的葡萄美酒十分著名，一经传到中原市场之后，大为畅销，这也客观上为胡女姬的出现提供了一个背景和先决条件。她们来到大唐之后以卖酒为业，同时由于自身民族自带能歌善舞的特性，有些在酒楼茶肆中的胡姬，还被挑选出来，进入宫廷，承担演奏胡乐器、演绎胡舞曲的职责。

《旧唐书·波斯传》："妇人亦巾帔裙衫，辫发垂后饰以金银。"①妇女们戴着头巾和披肩，穿着裙子和衣衫，将长发辫起垂在脑后，并用金银作为装饰。《新唐书》："天宝初，贵族及士民好为胡服、胡帽，妇人则簪步摇钗衿袖窄小。"②女子服饰及胡化风尚潮流遍及了唐代各个年龄段的妇女阶层，女性的服饰受胡服的影响是很大的。隋朝普通妇女的传统打扮是小袖子加长裙襦的搭配，贵族妇女则身穿没有袖的大袖衫。唐朝是开放的大朝，女人可以追随潮流，公开地穿胡装、化胡妆，吸收外来新鲜事物，可见已经打破了封建礼仪的教化了。舞者柘枝女喜欢穿窄袖剪裁的衣衫、搭配多样的头饰、多彩的裙子；胡旋女的舞服是腿穿窄口裤、脚穿小头的鞋子、长款丝巾搭在臂膀之间，平添旋转之间的飘逸灵动；胡腾舞中舞人的穿着多为舒适便利的材质裁剪的紧身衣裤，以便于腾踏起舞。中原女子们看到女舞者们的装扮以后，也纷纷效仿和追随，一时间，街道市井，胡衣、胡衫、胡服、胡裙遍布，眼花缭乱，女子们还自己搭配着胡帽、胡裤、胡鞋的装束。唐代女子穿上类似胡服一般的紧身和收腰的衣服，翻领的衣衫、有花边和羽毛装饰的帽子。这些风靡的现象，在古文献中多有辑录。

《旧唐书·舆服志》："开元初，从驾宫人骑马者皆著胡帽，靓妆露面，无复障蔽。士庶

---

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷一九八》，北京：中华书局，1975。
② [宋] 欧阳修：《新唐书·卷三十四》，北京：中华书局，1975。

之家又相仿效帷帽之制。”①唐代开元初期，从宫廷之中骑着马出来的人们，都是带着胡帽的，她们通常都是化着漂亮的胡妆，露出自己的颜容，并没有用面纱、面巾之类的薄布遮盖面容。而平民百姓们则对胡帽特别热衷，纷纷自己效仿起来胡帽的制作工艺。唐代宫廷女伎们特别追随胡女姬的时尚，还首开化妆打扮的先河。《新唐书》：“圆鬟椎髻，不设鬓饰，不施朱粉，唯以乌膏注唇。”②只见中原的妇人学习了胡女的发型和化妆技巧，在头上梳着环形的发髻、将长发盘成椎形于头顶或者脑后，而双耳旁边的头发，是没有什么装饰的。脸上不涂脂抹粉，用古时妇女涂唇的化妆品来滋润嘴唇。可见，中原女性创新了很多具有西域特点的女子的长发发型，在面部化妆的技巧上，也仿照胡妆的特点，相应地有所变化。《新唐书》：“胡衣……通裾大襦，冠金冠”③长安城内外，人们所热衷的胡衣物，是宽大的服装设计，在袖口和领子口，男服有衽、女服有花纹装饰。不论是高高在上的皇室成员，还是普通的市民百姓、戍族市井，男人、女人、老人、小孩，都喜爱这种西域传来的衣裤式样。

依图所示，胡人中女子的装束主要是身上穿着窄袖的长衫，肩膀上有时还披着长长的丝巾，腰上扣着长腰带，脚上穿着宽头的鞋子或者锦绣的靴子等。衣物的款式就更加多样了，有成对的对襟、交叉的领口、短窄的袖子。整体看来，贴身而舒适，长度大多及腰部。下图左一（图 3-2-10）中，有一位穿着对襟衣裙的女子，只见她衣服颜色多样，胡裙及膝盖，衣服的领口还绣有花纹图案，头发梳起，盘于脑后。中间一幅女胡人俑（图 3-2-11）穿着连体的长款衣裙，裙摆及地，腰间有明显的挂饰及配件，整体装束显得宽松而舒适。右侧一幅图是三个女胡人俑（图 3-2-12），人物发型和服装相同，都是盘起头发，长款连体衣裙，脚穿结实胡鞋，腰间系着与衣服同色的腰带，并悬挂着配饰。

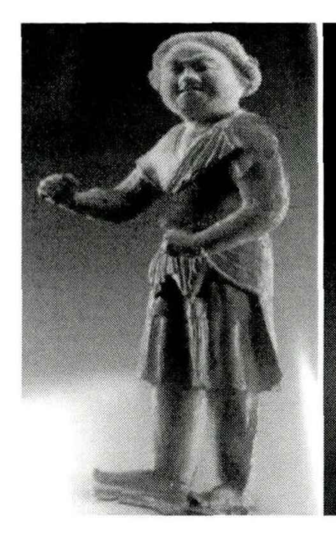


图 3-2-10

女胡人俑（一）



图 3-2-11

女胡人俑（二）



图 3-2-12

女胡人俑（三）

---

1 [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷四十五》，北京：中华书局，1975。

2 [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二十四》，北京：中华书局，1975。

3 [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百十七下》，北京：中华书局，1975。

唐代的开元年间，不论是宫廷还是市井，不论是男士还是女子，都喜欢穿胡衣、戴胡帽。在行走时和在骑马时，戴着款式不一，形状不等、大小不同的胡帽子，成为了长安城内外的一种时尚。唐代的天宝初年，贵族阶层以及普通民众，对胡人带来的胡服以及胡帽达到了痴迷的程度。只见妇人们头戴着簪子，走路的时候，随着步伐，头上的饰品叮当作响。身上穿着的衣服是短而紧身的。《新唐书》："杨贵妃常以假髮为首饰，而好服黄裙。"①特别提出来的是，杨贵妃经常用戴假的发髻以及首饰饰品，还特别喜好黄颜色的衣服裙褥。

唐代初期的时候，贵族妇女们出行的时候，都是用布罩子将脸部遮蔽起来的。在《旧唐书》中就提及了这个现象，"全身障蔽，不欲途路窥之。"②妇女们整个全身都蒙起来了，是不想让路途中的其他人窥见她们的面容。我们可以推断，这种将衣服和帽子、面纱连接起来的新型服装形式，在当时妇女中是很流行的。《隋书·附国传》载"其俗以皮为帽，形圆如钵，或带羃䍦"。③附国的风俗是用皮料来制作帽子，帽形像圆钵一样大小和形状，或者带有拖着的流苏装饰。《旧唐书·吐谷浑传》载："男子通服长裙缯帽，或带羃䍦。"④男子统统都穿着长款的裙褥，或者用罩子将脸遮住。《魏书》记载，波斯 "妇女服大衫，披大帔。"⑤而帷帽也被认为是起自吐谷浑和吐火罗的长裙帽。女人们都穿着宽大的衣衫，披着大的披风。唐高宗永徽年间，原出于吐火罗的帷帽（胡帽的一种），在长安的权贵人群中流传起来了。帽子下方披下来的流苏正好将人的面部掩盖起来，长度约到颈部。由于新奇和不太符合中原本土的传统衣着装扮，大唐王朝的最高统治者曾经以太过于轻率夸张，有失规范的礼仪，而下令废止过。但是诏令下达以后，收效甚微，人们不太配合采纳，过了一段时间，这种新奇的服装配饰，又悄悄地重新出现了。

到了唐朝的玄宗开元至天宝年间，胡服又有翻折而短小的袖子的新花样。衣服的四边都有花纹作为点缀和装饰。帽子有多种式样，尖顶的、圆顶的、帷帽、幞头帽等等，大众熟悉的浑脱帽，就是尖顶帽的典型样式。浑脱帽是十分流行和受到大众欢迎的，唐代的名臣长孙无忌赞叹道，"以乌羊毛为浑脱毡帽，人多效之，谓之'赵公浑脱'"⑥。胡人的浑脱毡帽是用羊毛制作而成的，传到中原地带以后，很多本土人士纷纷效仿穿戴，这种帽子还有一种称呼是"赵公浑脱"帽。除了浑脱帽子，胡人还喜欢戴尖顶胡帽、装饰有花朵或羽毛的胡帽、卷檐的胡帽、顶圆遮耳的胡帽等等。

唐代男人胡装的全身装束如图所示，新鲜程度一点儿也不亚于女胡服的装扮。他们一般都是卷发，戴着或尖顶或圆顶的胡帽。衣服袖口偏小，窄袖、宽松衣裤，腰上有飘带或者配饰。下图左一（图 3-2-13）是一位身材魁梧强壮的男士，穿着宽松的胡服，戴着胡帽，腰

① [宋] 欧阳修：《新唐书·卷三十四》，北京：中华书局，1975。
② [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷四十五》，北京：中华书局，1975。
③ [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
④ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷一百九十八》，北京：中华书局，1975。
⑤[北齐] 魏收：《魏书·卷一百二》，北京：中华书局，1974。
⑥ [宋] 欧阳修：《新唐书·卷三十四》，北京：中华书局，1975。

间扎着黑色的腰带，穿着锃亮结实的胡靴。中间一幅图（图 3-2-14）中的男子偏削弱，穿着长款的胡服，右手拿着一个胡物——编制篮子，好似正在行走。最右侧一幅图（图 3-2-15）中，男子戴着胡帽，穿着一身大红色宽袖胡袍，腰间有细长的黑色腰带，胡裤是花纹宽口裤。



图 3-2-13 胡人服饰（一）　　图 3-2-14 胡人服饰（二）　　图 3-2-15 胡人服饰（三）

服饰能够展现一个时代、一个民族、一个国家的民族风俗和生活习惯。胡人进入中原以后，带来了西域的物品、食品、美酒、奇珍，乐舞，而穿在身上的服饰，也被中原人所吸收和运用。大都市的市井街道，处处可见汉人相貌的中原人，戴着胡帽、穿着胡服、佩戴胡饰品、脚蹬胡靴或胡鞋的壮观景象。不同长相、不同民族的多民族人士，穿着相似的服饰，不得不说是大唐王朝的开放又文明的象征。这种现象既与最高统治者的豁达政策有关，也与传入的昭武九姓的胡人群体有关。双向交流、互通有无、取其精华而用之的现象在这里体现得淋漓尽致。

隋唐的统治者们在公开场合，就讲述了自己为政的理念，是将少数民族与汉族同等对待，并没有将西域之地列为蛮夷之所，因此对胡服的胡风热潮采取了认可和默许的态度，我们也就非常好理解了。唐代的人们思想进步，不仅仅是穿着类的，从西域地带传来的胡物、胡瓶、胡杯、胡物、胡食、胡妆，都成为中原人士喜爱和接纳的事物。而胡曲、胡乐器、胡舞蹈、胡乐、胡韵，则体现了艺术方面的交流与传播。通过文化、乐舞、表演等方面、广渠道、多层次的贯通和汇流，使得西域昭武的胡人与中原本土的汉人，关系更加融合、联系更加紧密。

## 二、多部乐中乐人的服饰特征

隋唐两个朝代宫廷之中的多部乐伎，从隋代一开始开皇初的七部乐，发展到大业时期的

九部伎，到唐代完成了十个部伎的整体编制。在多部伎的乐舞之中，还伴随着相应的乐曲、歌曲、舞蹈等表演节目。我们知道，多部伎中有很多就是昭武九姓的西域地区传来的，例如：龟兹伎、疏勒伎、天竺伎、高昌伎等，因为来自不同的地方或者小国，各部伎内部所用的乐器、歌舞风格也不完全相同，体现了多个民族和地带多元的音乐、舞蹈艺术。隋唐的多个部伎（部乐），是包含了丰富多彩的多种艺术形式的，在演绎的同时，也是配备了相关的装备用具、表演服装、各种乐器、乐器架子、乐工、舞人的。

从陆上丝绸之路通道而来的各个小国，在唐代各个皇帝的执政期，陆陆续续向中原派出了遣唐的使者们。他们向大唐进献了很多著名的乐人、舞人，以及优秀的乐舞形式。通过这些乐部所提供的表演，可以直观的感受和了解到对应的乐舞制度，包括：各部伎的名称，来源于何地，有多少跳舞的舞工，舞者的服饰、搭配、装束是怎样的，演奏乐曲的曲名，用了哪些胡部的拨弦乐器、吹奏乐器、打击乐器，演奏乐器的乐工人数是多少，乐人的穿着、打扮有什么特点等等。

唐玄宗时期，建立了庞大的十部伎的乐舞编制体系，与此同时，为了适应宫廷用乐和宴飨场合的多重需要，又专门设立了坐部伎与立部伎的制度。坐、立二部伎之中也囊括了乐器演奏与乐舞表演，两个部伎既然是紧随十部伎而产生的，必然与后者有着千丝万缕的联系。在盛唐的音乐演出之中，立部伎有八部、坐部伎有六部。通常而言，立部伎的人数较多，而技艺不如坐部伎的乐工和舞人；而坐部伎的人数偏少，但演出水平更高一些。

笔者现将《隋书》、《唐六典》、《通典》、《旧唐书》、《唐会要》、《新唐书》等多部古籍史料中相关十部伎、坐部伎、立部伎之中乐工与舞人的演出人数、穿着搭配、辫发头巾、服饰特点、鞋帽装饰，按照各个乐部来划分，逐一进行原文之文言文记述，归纳整合后，加以翻译与分析如下：

## 十部伎

### 讌乐

原文：“工人绯绫袍，丝布袴。”①

翻译：《讌乐》的乐工穿着大红色、薄而有彩色花纹的丝绸的袍子，丝质的布裤子。

原文：“舞二十人，分为四部。”②

翻译：《讌乐》的舞者共有二十个人，列为四部。

### 西凉乐

原文：“工人平巾帻、绯褶。”③

翻译：《西凉乐》的乐工头上戴着一个包发的头巾，穿着大红色的有褶皱的衣服。

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
② [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
③ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

原文："舞四人，假髻、玉支钗、紫丝布褶、白大口袴、五彩接袖、乌皮靴。"[1]

翻译：跳《西凉乐》乐舞的舞者是四个人，都是戴着假头发，头上装饰有玉制的发钗，穿紫色丝质的有褶皱的服装，腿上穿白色的宽口的裤子，袖子上有五颜六色的镶边，鞋子是牢靠的黑色的皮靴。

## 天竺乐

原文："工人皂丝布头巾，白练襦，紫绫袴，绯帔。"[2]

翻译：《天竺乐》的乐工戴着黑色的布制的头巾，穿着白色的丝麻质地的短袄，紫色绸缎的裤子，大红色的披肩。

原文："舞二人，辫发，朝霞袈裟，行缠碧麻鞋。"[3]

翻译：跳《天竺乐》乐舞的有两个舞者，编着发辫，穿着朝霞色的僧衣，行走的时候，穿着盘绕在脚上的青绿色的麻鞋。

## 高丽乐

原文："工人紫罗帽，饰以鸟羽，黄大袖，紫罗带，大口袴，赤皮靴，五色绦绳。"[4]

翻译：《高丽乐》的乐工戴着紫颜色的帽子，上面用鸟的羽毛作装饰，身穿黄颜色的宽袖的衣服，腰上系着紫罗兰色的腰带，穿着宽松的裤子，脚上穿着大红色的皮靴，系着五颜六色的用丝编制的绳子。

原文："舞者四人，椎髻于后，以绛抹额，饰以金铛。二人黄裙襦，赤黄袴，极长其袖，乌皮靴，双双并立而舞。"[5]

翻译：《高丽乐》跳舞的人有四个，头发结成椎形的髻，额头上有深红色的束在额上的巾，用金铃铛作为装饰。两个舞人穿着黄颜色的裙子，红色、黄色相间的裤子，袖子是极其长的。脚蹬黑色的皮靴，两个人对立而舞蹈。

## 龟兹乐

原文："工人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦袖，绯布袴。"[6]

翻译：《龟兹乐》乐工的服装是：乐工戴着黑色的丝制的布头巾，穿着大红色的布制的长衣服，袖边是彩色的，腿上穿着大红色的布裤子。

原文："舞者四人，红抹额，绯袄，白袴帑，乌皮靴。"[7]

翻译：《龟兹乐》跳舞的人有四个，额头上是大红色的束在额上的巾，穿着大红色的衣

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
② [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
③ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
④ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
⑤ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
⑥ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
⑦ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

袄，白色的裤子，脚上穿黑色的皮靴。

### 安国乐

原文："工人皂丝布头巾，锦褾领，紫袖袴。"①

翻译：《安国乐》的乐工戴着黑色的布头巾，穿着彩色衣领的衣服，紫颜色的裤子。

原文："舞二人，紫袄，白袴帑，赤皮靴。"②

翻译：《安国乐》的表演中，有两个跳舞的舞者，她们穿着紫色的衣袄，白色的裤子，大红色的皮鞋。

### 疏勒乐

原文："工人皂丝布头巾，白丝布袴，锦襟褾。"③

翻译：《疏勒乐》乐工戴着黑色的布头巾，穿着白色丝质的布裤子，彩色对襟的衣服。

原文："舞二人，白袄锦袖，赤皮靴，赤皮带。"④

翻译：《疏勒乐》跳舞的有两个人，穿着白色的袄子，彩色衣袖镶边，脚穿红色的皮靴，腰上系着红色的皮带。

### 高昌乐

原文："舞人白袄、锦袖，赤皮靴，赤皮带，红抹额。"⑤

翻译：《高昌乐》的舞者穿着白色的衣袄，袖子上有彩色镶边，穿着红色的皮鞋，腰上系有红皮带，额头上戴的是红色的束在额上的巾。

### 康国乐

原文："工人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦领。"⑥

翻译：《康国乐》的乐工戴着黑色的丝质的布头巾，穿着大红色的丝布的长衣服，衣领镶着彩色的边。

原文："舞二人，绯袄，锦领袖，绿绫裆袴，赤皮靴，白袴帑，舞急转如风，俗谓之胡旋。"⑦

翻译：《康国乐》跳舞的人有两个，穿着红色的衣袄，领口和袖口镶着彩色的花边，两个裤筒相连的地方是绿色的绸缎，脚上是红色的皮鞋，穿着白色的裤子，舞蹈动作旋转自如，称作胡旋舞。

---

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
② [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
③ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
④ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
⑤ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
⑥ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
⑦ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

### 清乐

原文："碧轻纱衣裙襦，大袖，画云凤之状，漆鬟髻，饰以金铜杂花，状如雀钗、锦履。"①

翻译：演绎《清乐》的舞者，身披碧绿色纱质的裙袄，宽松的袖子，衣服上画有云朵、凤凰之类的装饰，女子头戴黑色的环形发髻，用金制铜制的花朵来作装饰，发钗的形状像小鸟、穿着彩色的鞋子。

综上翻译与陈述，笔者分析：《十部乐》的音乐制度与舞蹈制度，都有着严格的规定与配备。通过以上，我们可以清楚地看到：《十部伎》中的乐工服装和舞人的舞衣，色泽鲜亮，材质轻柔、画龙绣凤，多在长款的衣裤边缘安上锦缎的装饰，装饰品有鸟羽毛、铃铛，皮带绕腰，配有多种花型的发髻与吉祥发钗，头戴抹额、金饰品，鞋子为绣鞋、皮靴、麻鞋等。舞衣翩跹，配合优美舞姿，相得益彰。

坐部伎

### 景云乐

原文："舞八人，花锦袍，五色绫袴，云冠，乌皮靴。"②

翻译：《景云乐》跳舞的人有八个，身穿装饰有彩色花朵的长衣服，穿着五种颜色绸缎的裤子，戴着云朵的帽子，脚上穿着黑色的皮靴。

### 庆善乐

原文："舞四十人，紫绫袍，大袖，丝布袴，假髻。"③

翻译：《庆善乐》跳舞的人有四十个，都穿着紫色的丝质的长款衣服，宽大的袖子，腿上穿着丝绸的布裤子，戴着假发。

### 破阵乐

原文："舞四人，绯绫袍，锦衿褾，绯绫裤。"④

翻译：《破阵乐》跳舞的人有四个，穿着大红色丝质的长衣服，彩色镶边的衣领，红色绸缎的裤子。

### 承天乐

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
② [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
③ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
④ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

原文："舞四人，紫袍，进德冠，并铜带。"[①]

翻译：表演《承天乐》舞蹈的有四名舞者，穿着紫色的长衣服。戴着帝王赏赐的帽子，并且腰上系着铜制的带子。

**长寿乐**

原文："舞十有二人，画衣冠。"[②]

翻译：《长寿乐》跳舞的人有十二个，衣服和帽子上画有图案。

**天授乐**

原文："舞四人，画衣五彩，凤冠。"[③]

翻译：《天授乐》跳舞的人有四人，衣服上有彩色的图案，戴着凤凰形状的帽子。

**鸟歌万岁乐**

原文："舞三人，绯大袖，并画鸲鹆，冠作鸟形。"[④]

翻译：《鸟歌万岁乐》跳舞的人有三人，穿着大红色袖子的衣服，衣服上还画着鸲鹆，帽子是鸟的形状。

**龙池乐**

原文："舞十二人，冠饰芙蓉。"[⑤]

翻译：《龙池乐》的舞人有十二人，戴着装饰有芙蓉花的帽子。

**小破阵乐**

原文："舞四人，金甲胄，着靴。"[⑥]

翻译：《小破阵乐》跳舞的舞者有四人，戴着金色的头盔，穿着靴子。

综上翻译与陈述，笔者分析：坐部伎的服饰色彩斑斓，丝质锦缎的衣裤绣有花鸟或者花纹的装饰，头戴凤冠或云冠，戴着假发，脚蹬皮靴或无跟舞鞋。舞姿模仿动物，有战斗风格，很多与立部伎相似。

立部伎

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
② [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
③ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
④ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
⑤ [宋] 王应麟：《玉海·卷一百七》，南京：江苏古籍出版社，1987。
⑥ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

### 安乐

原文："舞者八十人，刻木为面，狗喙兽耳，以金饰之，垂线为发，画猰皮帽，舞蹈姿制犹作羌胡状。"[①]

翻译：《安乐》跳舞的人有八十个，戴着木制的假面具，上面有狗的嘴，猛兽的耳朵，戴着金饰品，用丝线作为假发，皮帽上画着古代传说中吃人的凶兽猰的图像，跳舞的姿态，很像羌胡舞的动作状态。

### 太平乐

原文："缀毛为之，人居其中，五色狮子，各有十二个狮子郎，头戴红抹额，身穿画衣，手执红拂戏狮。牵狮者扮昆仑奴。"[②]

翻译：《太平乐》的舞者，用挂着毛的皮衣作为狮子皮，人在其中，有五个彩色的狮子，每只狮子有十二个舞狮的人，他们额头上戴着红的束在额上的巾，身上穿彩色的衣服，手上拿着红色的拂杖，来戏耍狮子。牵着狮子的人扮演着黑人的昆仑奴。

### 破阵乐

原文："披甲执戟，甲以银饰之。"[③]

翻译：《破阵乐》的舞人身上披着盔甲，手拿着铁戟，盔甲是用银制的饰品作装饰。

### 庆善乐

原文："舞人穿紫大袖裙襦，漆髻皮履。儿童戴进德冠、穿紫袴褶、漆髻，皮履。"[④]

翻译：跳《庆善乐》的舞人，穿着紫色的宽大袖子的裙袄。头上戴着黑色的发髻，脚上穿着皮鞋。儿童戴着高贵的帽子，穿着紫色的褶皱的裤子，戴着黑色的发钗，脚上穿着皮鞋。

### 大定乐

原文："舞者披五彩甲，手执槊。"[⑤]

翻译：《大定乐》的舞者身上披着彩色的盔甲，手上拿着长矛类的古代的兵器。

### 上元乐

原文："舞者穿画云衣，备五色，以象元气。"[⑥]

翻译：表演《上元乐》的舞人，衣服上画有云朵的图案，有全部五种颜色，来象征万物

---

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
② [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
③ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
④ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
⑤ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。
⑥ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷二十九》，北京：中华书局，1975。

起始的元气。

### 圣寿乐

原文："舞者戴金铜冠，穿五色画衣。玄宗开元年间舞圣寿乐，舞者内穿绣花衣，外罩纯缦衫，舞至中间，舞人脱去罩衫，突现绣花衣。"①

翻译：《圣寿乐》跳舞的人，戴着金铜制的帽子，穿着绘有彩色图案的衣服。唐玄宗开元年间，跳《圣寿乐》，舞者里面穿着绣着花朵的衣服，外面罩着纯色的缦衫。舞蹈跳了一半的时候，舞者脱去她罩在外面的衣衫，而露出绣花的衣服。

### 光圣乐

原文："舞者戴鸟冠，穿五彩画衣。"②

翻译：《光圣乐》跳舞的人，戴着像鸟形的帽子，穿着绘有五彩颜色的衣服。

综上翻译与陈述，笔者分析：立部伎的服饰相较之前描述的十部伎与坐部伎，更加多样化：戴皮帽，刻木制假面，手拿兵器长矛或五彩盔甲，舞者穿双层衣服，罩衫为透薄浅纯色缦衫，内穿绣花衣，搭配金、银饰品，舞人披着缀毛的狮皮，牵者扮黑人而持红拂戏耍，舞姿安徐，列队方正，另有儿童参演，参照古代传说轶事，更添趣味与故事情节。

## 第三节 胡乐人的外貌特征

本论文的研究对象是西域昭武九姓地带的胡乐人，他们来自少数民族地区，除了音乐与舞蹈具有异域特征与异国风情、服装具有绿洲城邦国家的特点之外，人物的面貌和长相也与中原人士有着很大的差异。各个昭武九姓胡人们的身材、头发、头饰、眼睛、鼻子、胡须、牙齿、指甲、化妆、搭配等外形方面，有很多相似点，但仔细研读古籍文献，笔者也会发现诸多细微的差别，例如：绝大多数胡人是符合身形高大魁梧的人种与少数民族部落特点的，但也有极少数国家的胡人身材非常矮小，差异显著。胡乐人的长相和外形特点，往往与其所处的地理环境、气候风俗、民族习惯紧密结合。值得一提的是，虽然本节聚焦于"胡乐人的形象特征"，但是在正史中，其五官与外貌，几乎都是与穿着、服装同时出现的，很多内容连并在一起的，较难分割与断开，所以在行文中，笔者也一并将其服饰提炼出来论述，可以算做是上一节"胡乐人的服饰特征"之补充内容。

在此，先列举两个西域胡人国家的个性长相服饰与大众普通特征。《晋书・扶南国传》：

---

① [后晋] 刘昫：《旧唐书・卷二十九》，北京：中华书局，1975。
② [后晋] 刘昫：《旧唐书・卷二十九》，北京：中华书局，1975。

“扶南……人皆丑黑拳发，保身跣行。”[①]居住在扶南国的胡人，皮肤偏黑，头发是卷曲的，喜欢半裸着身体，不穿鞋子，光脚走路。从史料中的这句有关扶南人的外貌和穿着的古文来看，所记述的是特征明显的昆仑人的体貌特点。《旧唐书·西戎列传》：“其人皆深目高鼻，多须髯……人多嗜酒，好歌舞。”②康国人的外形特征和民族风俗，就属于比较大众化的胡人总体特征了：人物都是深邃的眼眸、高挺的鼻梁，头发和胡须旺盛，人们喜欢喝葡萄酒，有着能歌善舞的民族风俗。典籍中包括胡乐人在内的胡人们的外形与脸部特征，在一些图像画册中，有着直观和明显地展示。

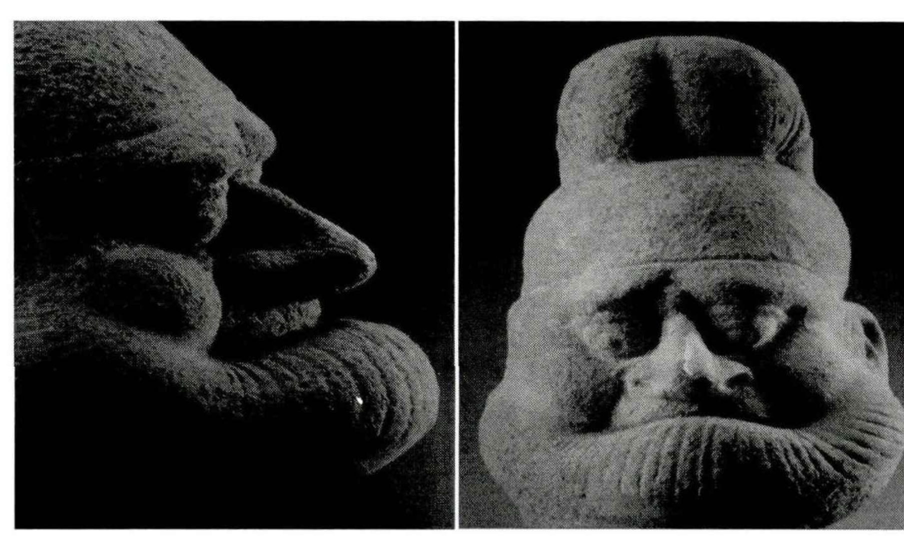


图 3-3-1 胡人侧面像　　图 3-3-2 胡人正面像



图 3-3-3 胡人半身像　　图 3-3-4 胡人吹哨像

① [唐] 房玄龄：《晋书·卷九十七》，北京：中华书局，1974。
② [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷一百九十八》，北京：中华书局，1975。

胡人们普遍深目高鼻（图 3-3-1）、须髯繁多（图 3-3-2）、面部轮廓和线条清晰（图 3-3-3），与中原人相比较，有着很大的不同（图 3-3-4）。

笔者将各部正史《南史》、《梁书》、《北史》、《魏书》、《隋书》、《通典》、《旧唐书》、《新唐书》等多部古籍中有关东夷、南蛮、西戎、北狄等昭武九姓 25 个部落、地区、国家的胡乐人形象、外貌与服饰分开陈述。在下文中，笔者将阅读和整理到的胡人特征，来进行逐一的翻译与分析如下：

1，高丽（朝鲜半岛）：

服饰："人皆皮冠，使人加插鸟羽，贵者冠用紫罗饰以金银。服大袖衫，大口裤，素皮带，黄革履，妇人裙襦加襈。"①

翻译：高丽的人们都带着皮帽子，并在上面插上鸟的羽毛，富贵人的帽子用紫罗金银作装饰。穿袖口很大的衣衫，宽口的裤子，系淡色的皮带，黄色皮革的鞋子，妇人穿着带有衣裳边饰的短衣，短袄。

外貌："貌魁秀，美须髯。"②

翻译：高丽人身材和相貌壮美，胡须秀美。

2，百济（朝鲜半岛南部）：

服饰："与高丽略同。"③

翻译：百济的衣服与高丽基本相同。

外貌："其人形长。妇人不加粉黛，女辫发垂后，已出嫁则分为两道，盘于头上。"④

翻译：百济人，身形修长。妇人们并不在脸上描眉涂粉，未出嫁的女子辫子垂在耳朵后面，若是已经出嫁的女子分为两股辫子，盘在头上。

3，新罗国（朝鲜半岛国家之一）

服饰："服色尚素。"⑤

翻译：新罗国衣服颜色朴素。

外貌："妇人辫发绕头，以杂彩珠为饰。新罗长人者，人类长三丈，锯牙钩爪，黑毛覆身。"⑥

翻译：新罗国的妇人们把头发盘起来绕在头上，用彩色的珠子作装饰。新罗人身材高大，身高达三丈，有锋利的牙齿，手指甲像钩子一样，全身长着黑色毛发。

---

① ［唐］魏徵等：《隋书・卷八十一》，北京：中华书局，1975。
② ［宋］欧阳修：《新唐书・卷二百二十》，北京：中华书局，1975。
③ ［唐］魏徵等：《隋书・卷八十一》，北京：中华书局，1975。
④ ［唐］魏徵等：《隋书・卷八十一》，北京：中华书局，1975。
⑤ ［唐］魏徵等：《隋书・卷八十一》，北京：中华书局，1975。
⑥ ［唐］魏徵等：《隋书・卷八十一》，北京：中华书局，1975。

4，靺鞨（古代民族，位于中国东北，满族祖先）

服饰："妇人服布，男子衣猪狗皮。"①

翻译：靺鞨的妇人们穿布衣服，男人们穿的衣服是猪皮和狗皮做的。

5，流求国（中国台湾）

服饰："男女皆以白纻为绳缠发，从项后盘饰以绕至额，其男子用鸟羽为冠，装以珠贝，饰以赤毛，形制不同。妇人以罗纹白布为帽，其形正方。织斗镂皮并杂色纻及杂毛以为衣，制裁不一。缀毛垂螺为饰，杂色相同，下垂小贝，其声如佩，缀珰施钏，悬珠于颈，织藤为笠，饰物以毛羽。"②

翻译：流求国的男女们都把白色苎麻纤维织成的布制作成绳子系住头发，在脖子后面盘上，戴上装饰物绕到额头处，男子用鸟的羽毛当作帽子，用珠子贝壳装饰，加上红色的羽毛，形状大小不同。妇人用有罗纹白布当作帽子，形状是正方形的。用树皮以及纻麻的纤维和毛染成杂色织成衣服，制作和剪裁的款式都不一样。点缀羽毛和悬挂螺为装饰，多种颜色相间，下面悬垂小的贝壳，声音清脆，点缀铃铛并且放置珠钏，悬挂在颈脖上，编织藤萝为斗笠，用羽毛作装饰。

外貌："人深目长鼻，颇类于胡，亦有小慧。"③

翻译：流求国人们的长相是两眼眼眸深邃，鼻子高挺，长相与胡人很相似，也很有智慧。

6，倭国（日本）

服饰："男子衣裙襦，其袖微小，履如舟形，漆（膝）其上，系之于脚。人庶多跣足。不得用金饰。故时衣横幅，结束相连，而无缝。头亦无冠，……至隋，其王始制冠，以锦彩为之，以金银镂花为饰。（妇人）亦衣裙襦，裳皆有襈。"④

翻译：倭国的男子穿着短衣、短袄，袖子是小而窄的，鞋子制作成小船的形状，膝盖上扣带系住脚上的鞋子。平民百姓很多都是光着脚的。他们不能用金子作为装饰。因此当时衣服是用布横着缠绕在身上，不作剪裁和缝纫，在两头打结。头上也没有帽子……到了隋代，倭国的王族开始制作帽子，用彩色的花纹、金银镂花为装饰。（妇人们）也穿着短衣、短袄，衣服都是边饰的。

外貌："（男子）垂发于两耳上，……妇人束发于后。侏儒国，人长三四尺。"⑤

翻译：倭国的男子把头发垂在两只耳朵边上，……妇人们把头发扎在后面。侏儒国的人身高三四尺。

---

① [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十一》，北京：中华书局，1975。
② [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十一》，北京：中华书局，1975。
③ [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十一》，北京：中华书局，1975。
④ [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十一》，北京：中华书局，1975。
⑤ [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十一》，北京：中华书局，1975。

7，南蛮（黄河中下游以南）

外貌："其俗断发文身。"①

翻译：南蛮的风俗是剪短头发，用彩色花纹文在身上。

8，林邑（越南南部）

服饰："王戴金花冠，形如章甫，衣朝霞布，珠玑璎珞，足蹑革履，时复锦袍。俗皆徒跣，以布缠身。冬月衣袍。"②

翻译：林邑的王族都是戴金色花的帽子，形状像古代的一种礼帽，衣服是朝霞颜色的布，用珠玉串成戴在颈部的装饰品，脚穿皮革做成的鞋子，穿色彩鲜艳的衣袍。平民都是光脚无鞋，用棉布来包裹身体。冬季的时候穿长款衣服。

外貌："妇人椎髻。其人深目高鼻，发拳色黑。"③

翻译：林邑的妇人们头发是卷曲的。林邑人是长相是两眼深邃，鼻梁高，头发是黑色卷曲的。

9，赤土（东南亚马来半岛）

服饰："男女通以朝霞，朝云杂布为衣。"④

翻译：赤土国的男女通常都是身穿多种色彩、似朝霞的杂布制成的衣服。

外貌："妇人作髻于项后。"⑤

翻译：赤土国的妇人们把头发卷在脖子后面。

10，真腊（柬埔寨境内）

服饰："王着朝霞古贝，瞒络腰腹，下垂至胫，头戴金宝花冠，则不加璎珞，足履革屐，耳悬金铛。常服白叠，以象牙为施桥，臣人服制，大抵相类。"⑥

翻译：真腊中的王族身上穿着朝霞颜色的衣服，缀贝类，满缠到腰腹，一直垂到小腿，头上戴金宝花的帽子，不加装饰品，脚上穿着用皮革制成的鞋子，耳朵悬着金铃铛。也经常穿着白色有皱褶的衣服，用弯似桥型的象牙作装饰，臣民的衣服，也基本相似。

外貌："若露发，则不加璎珞。真腊国人形小而色黑。妇人亦有白者。悉拳发垂耳，性气捷劲。"⑦

翻译：真腊国的人们如果露出头发，就不加珠宝配饰。真腊国的人身材较矮，皮肤偏黑。

① ［唐］魏徵等：《隋书·卷八十二》，北京：中华书局，1975。
② ［唐］魏徵等：《隋书·卷八十二》，北京：中华书局，1975。
③ ［唐］魏徵等：《隋书·卷八十二》，北京：中华书局，1975。
④ ［唐］魏徵等：《隋书·卷八十二》，北京：中华书局，1975。
⑤ ［唐］魏徵等：《隋书·卷八十二》，北京：中华书局，1975。
⑥ ［唐］李延寿：《北史·卷九十五》，北京：中华书局，1975。
⑦ ［唐］魏徵等：《隋书·卷八十二》，北京：中华书局，1975。

女人中也有皮肤白的，都把头发垂至耳朵，性格脾气敏捷刚烈。

11，吐谷浑（中国西北青海、甘肃一带）

服饰："其主以皂为帽，妻戴金花，其器械衣服略与中国同，其王公贵人多戴羃䍦。"①

翻译：吐谷浑的男人们的帽子是黑色的，女子头戴金花，他们用的器具与装扮衣服与中国的相同，王公贵族大多数带着遮蔽脸部的巾。

外貌："裙襦辫发，缀以珠贝。"②

翻译：吐谷浑的妇人们穿着裙子短袄，辫起长发，并用珠宝贝壳点缀。

12，党项（中国青海省东南部）

服饰："服裘褐，披毡以为上饰。"③

翻译：党项的人们穿着褐色的皮衣，披着用兽毛制作而成的片状物当作衣服上面的装饰。

13，高昌（中国新疆吐鲁番）：

服饰："男子胡服，妇人裙襦。"④

翻译：高昌的男子身着胡人的服饰，妇人穿裙子短袄。

外貌："头上作髻。"⑤

翻译：高昌的妇人头发卷曲。

14，康国（乌兹别克斯坦的撒马尔罕）：

服饰："其王索发，冠七宝金花，衣绫罗锦锈白叠，其妻有髻，幪，以皂巾，丈夫翦发锦袍。"⑥

翻译：康国的王公贵族用绳子将头发束起来，头上戴有七彩的装饰有珠宝金花的帽子，身穿绫罗绸缎，有白色褶皱的衣服，女子们头发卷曲，用黑色的巾盖住面部，男人们则是剪着整齐的短发，身穿彩色的长衣服。

外貌："人皆深目高鼻，多须髯。"⑦

翻译：康国人都是眼眸深邃，鼻梁高挺，有很多胡须。

15，女国（中国西南、西北地区）

---

① [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
② [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
③ [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
④ [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
⑤ [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
⑥ [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
⑦ [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。

服饰："男女皆以彩色涂面，一日之中，或数度改之，以皮为鞋。"①

翻译：女国的人男女都用彩色的涂料涂满全脸，在一天之中，还多次会改色，用皮革制作鞋子。

外貌："人皆被发。容貌端正，色甚洁白，身体有毛，发长委地。"②

翻译：女国的人们都披着头发。容貌端庄，皮肤洁白，身体有毛发，头发长而散落于地。

16，龟兹（中国新疆库车）：

服饰："王头系彩带，垂于后，坐师子座。"③

翻译：龟兹地区的君王头上系着的彩带垂在脑后，坐在类似佛教打坐的坐席上面。

17，疏勒（中国新疆喀什）：

服饰："王戴金师子冠。"④

翻译：疏勒地区的君王头上戴着金饰，坐在类似打坐的坐席上面。

外貌："国人手足皆六指。"⑤

翻译：疏勒国的人手和脚都是六指。

18，于阗（中国新疆和田）

服饰："王锦帽，金鼠冠，妻戴金花。"⑥

翻译：于阗地区的君主戴着彩色的帽子，或金鼠样的帽子，女子们头戴金花。

外貌："国人等深目高鼻，唯此一国，貌不甚胡，颇类华夏。"⑦

翻译：于阗国人的外貌是眼眸深邃，鼻梁高挺的。只有于阗这一个国家，不太像胡人，长相与中原人相似。

19，钹汗（吉尔吉斯斯坦）

服饰："王坐金羊床，妻戴金花。"⑧

翻译：钹汗的君王坐在金羊状的供坐卧的地方，女子头戴金花。

20，波斯（伊朗）

服饰："王著金花冠，坐金师子座，傅金屑于须上以为饰。衣锦袍，加璎珞于其上。"⑨

---

①［唐］魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
②［唐］魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
③［唐］魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
④［唐］魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
⑤［唐］魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
⑥［唐］魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
⑦［唐］魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
⑧［唐］魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。
⑨［唐］魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。

翻译：波斯的君王头戴金色花冠，坐在类似佛教的席坐上，附着金色的碎屑在须上作为装饰。穿着彩色的长衣服，在衣服上镶嵌宝石。

21，漕国（中亚撒马尔罕西北）

服饰："国王戴金鱼头冠，坐金马座。"①

翻译：漕国的国王头上戴着金鱼状的帽子，坐在金色马匹的席座上。

22，附国（中国四川西部及西藏东部昌都地区）

服饰："其俗以皮为帽，形园如钵，或带羃篱，衣多毛罽毛皮裘，全剥牛脚皮为靴，项系铁锁，手贯铁钏。王与尊帅。金为首饰，胸前悬一金花，经三寸。"②

翻译：附国的服装习俗是用皮革做帽子，形状圆形像钵盆，也有面带遮蔽脸部的巾，身穿黑色的毛皮衣，用整张牛皮制作靴子，脖子上系着铁锁，手上戴着铁制的装饰品。君王、将帅和贵族们用金器当作首饰，在胸前悬挂一朵金花，长度是三寸。

23，契丹（中国东北内蒙古地区）

外貌："其俗丈夫皆被发，妇人盘发。"③

翻译：契丹的习俗是男人们都披着头发，妇人们将头发盘起。

24，大食（伊斯兰帝国）

外貌："男儿色黑多须，鼻大而长，似婆罗门，妇人白皙。"④

翻译：大食的男子皮肤黑，胡须繁盛，鼻型大而高挺，外貌与婆罗门地区的人们相近，妇女们肤色白皙。

25，扶南（柬埔寨古代国家）

外貌："其人黑身，卷发。"⑤

翻译：扶南人皮肤黝黑，头发卷曲。

通过对服饰和形象文献的翻译，笔者分析：从昭武九姓胡人的国家来看，既有中国内陆部分边疆地区，例如：靺鞨、吐谷浑、党项、高昌、女国、龟兹、疏勒、于阗、附国、契丹；也有东亚的高丽、百济、倭国；东南亚的林邑、赤土、真腊、扶南、大食；中亚的康国、漕

① [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。

② [唐] 魏徵等：《隋书·卷八十三》，北京：中华书局，1975。

③ [唐] 李延寿：《北史·卷九十四》，北京：中华书局，1975。

④ [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷一百九十八》，北京：中华书局，1975。

⑤ [宋] 欧阳修：《新唐书·卷二百二十二下》，北京：中华书局，1975。

国、钹汗，亚洲西南部的波斯等国。从胡人的服装来看，多戴帽子，衣裤多为宽松样式，贵族喜欢用羽毛、贝壳、串珠、金银贵金属之类的饰品给衣裤边缘、脖颈头发做装饰，贵金属是常用的配饰，走起路来叮铃作响，兼或有藤萝、螺贝、彩色的珠子为饰品；鞋履是皮革的，总体来看，衣着鲜艳而考究；普通民众以穿淡色布制衣服，用棉布、杂布包裹身体，有的无鞋光脚，服饰朴实无华。从胡人的外形来看，皆有着眼窝深、眼眸深邃、鼻型大而高挺，须髯多而密、头发乌黑而卷曲的普通特点，男性多披发而垂在两只耳朵旁边，女性多盘发绕于头上一圈；女性胡人多不施粉黛，通常素颜，端庄大方，性格秉性温和，皮肤肤色偏白，头发长至拖于地上，未婚者编头发垂于脑后，已婚者头发多盘起来，用珠翠作发饰；男胡人们的身材绝大多数高大修长（也有极个别国家的胡人身材矮小），毛发旺盛，皮肤黝黑。各国胡人们之间的形象很相似，但他们与中原人有着极为明显的身形与相貌方面的差别。



图 3-3-5 胡人肖像（一）　　图 3-3-6 胡人肖像（二）

依据史料文字及胡人图像画册，可看到西域之地的人们的相貌各异、神态多样（图 3-3-5）、有男有女、体态多姿（图 3-3-6）的长相与身形概貌。结合本章所论述的胡人的多项特征，笔者对胡乐人的形象、性格、穿着等一系列的民族特征和人文风貌的综合分析如下：

囊括胡乐人在内的多国的胡人，绝大多数以他们自己国家的国别为姓氏。昭武九姓地区的西域胡人们有着善于做生意、精打细算的经商头脑，来到中原之后，除了带来了孔雀、马匹、骆驼等胡部动物；胡食、胡饭、胡瓶、胡杯、葡萄酒、花纹地毯等胡物以外，还带来了新颖多样、款式所种的胡衣、胡帽、胡裙、胡鞋、胡靴、胡妆、胡装、发饰、配饰等穿着和挂戴的东西。与此同时，以能歌善舞为业的胡人们还将胡曲、胡音、胡韵、胡歌、胡姬、胡

乐曲、胡乐舞，一并传播到了中原地带。

胡人们多生活在水源丰富、土地广袤、畜牧业发达、蔬果旺盛的地区。这些昭武九姓的绿洲小国，牲畜成群，马和骆驼是他们常用的运物载体和交通工具；葡萄种植业发达，因此盛产葡萄酒以及胡酒杯、胡酒瓶等胡物。草原茂盛、河流汇合，牛羊肥美，因此他们多有嗜酒、吃牛羊肉的饮食特点，造就了身材高大、魁梧、健壮的体格特征。由于人种遗传与气候原因，胡人中的男士们大多有眼眸深邃、鼻梁高挺、头发茂盛、胡须多髯等五官面部特征。而女性胡人的诸多特点，头发多用样式不一的头饰、衣服装饰有五彩的花边、镶边、装饰品。从环境上来看，这些胡人们居住和生活在中国的塞外及边陲地带，以及亚洲的东部、中部、南部地区。有些地方靠近热带，气温较高，所以穿衣的风格是喜欢裸露身体或者赤脚行走的；有些地方温度偏低，因此需要穿着牛皮、羊皮的衣服，用长袍和纱巾将全身或者脸部蒙裹起来。贵族阶层的胡人衣服材质较昂贵，使用了动物皮毛、羽毛、珠翠为饰品，穿皮靴；平民阶层的胡人多用简易的麻布、粗布来制衣，穿布鞋。不论哪个国家、什么阶层的胡人，都有好胡乐器、跳胡乐舞，唱胡曲、传播胡音、胡韵的民族特性，因此造就了多个国别的胡乐人，弹拨类、吹奏类、打击类胡乐器，胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞等胡舞，使得乐舞艺术生生不息。

# 第四章 隋唐时期胡乐人的意义、影响、贡献

胡乐人对隋唐音乐有着积极的意义，胡乐人群体的入华、与中原在音乐方面有双向的沟通与互动。隋唐君主开明包容、兼收并蓄的政策，吸引了大量的外族人士进入中原，不仅在政治、商贸、交通、文化上互派遣使，也有音乐歌舞艺术的交流。西域的胡乐人在声乐、器乐、作曲、理论上有很大的造诣，对歌唱声韵、演奏技法、理论研究多有裨益。群落、家族、个体胡乐人带来了新鲜的胡乐，隋唐乐人掌握、吸收、改编、融合新声，胡乐与俗乐汇通创新。宫廷王室、民间街巷、寺庙市井，都能见到胡乐人、听到胡乐声，胡部新声、道调法曲、相和诸曲，大放异彩。教坊、梨园女乐盛，散乐、幻术迷人眼，胡笳、横吹声声慢，彰显了雅、俗、胡乐交融的盛况。十部伎、坐部伎、立部伎中的多首曲目、多段舞蹈，均有胡舞、胡乐器的参与，西域服饰、异域风采、胡人景象，少数民族与本土音乐形态的有机结合与二度创作，迸发出了新的生机与活力。此外，胡乐、胡乐人与舞蹈、百戏、石窟、文学、诗歌、绘画、雕塑等多元综合文化艺术体裁，也有着紧密的交集与联系，对隋唐盛世历程做出了不小的贡献。

## 第一节 胡乐人对唐代音乐发展的意义

从汉代、魏晋、南北朝时期，直至本论文所主要涉及和研究的隋唐两朝，昭武九姓的少数民族地区以及外来部族纷纷从丝绸之路沿线前来中原地区。包括音乐与舞蹈在内的乐舞艺术也被胡乐人、胡舞人们传来了长安都城，中原与西域地区的双向交流和友好往来在各个朝代都有所发展。从乐器方面来看，琵琶、五弦、箜篌等拨弦类胡乐器；筚篥、胡笳、羌笛等吹管类胡乐器；铜钹、鸡娄鼓、答腊鼓等打击类胡乐器，都逐渐在大都市流行起来。从男子腾空踏地的胡腾舞、女舞者旋转如风的胡旋舞、以鼓伴奏配饰丰富的柘枝舞中，可以概览当时胡舞的风采。而以外来乐舞为主要构成部分的康国伎、天竺伎、高丽伎、疏勒伎、高昌伎等唐代十部伎，则体现了歌曲多调、舞蹈多种、服饰多彩的大唐乐舞盛景。不论是宫中朝廷中的宴飨宴饮、平民街市中的琴艺切磋，还是节日庆典时的歌舞百戏、日常生活中的娱乐活动，都可见深目高鼻、多须髯的男性胡乐人与盘发粉黛、多配饰的女性胡乐人参与其中。中原音乐与以龟兹乐为首的西域音乐正式融合起来了，这不仅仅只是音乐、舞蹈两个艺术体裁简单的贯通，而是显示了唐代最高统治者所颁布的民族大团结、南北大融合、东西大汇合的政策与指令。

在隋唐二朝，胡乐的兴盛程度是之前任何时期都无法相媲美的。从具体方面来看，笔者将探讨西域音乐对唐代音乐发展有哪些影响呢？对宫廷和民间音乐又有何积极意义呢？在唐代，使用频率最多、流传时间最久、出现乐人最多的乐器，就是琵琶了。琵琶还有多种形制与称呼，其实，四弦琵琶、五弦琵琶、阮咸琵琶、曲项琵琶，都是属于琵琶大家族的成员的。在唐代，著名的演奏琵琶的胡乐人有：曹保、曹善才、曹僧奴、曹妙达、康昆仑、米和、裴神符等人；中原琵琶手有段善本、雷海青、李管儿、贺怀智等人。在当时，不论是宫殿朝野之上，还是茶楼酒肆之内，都能听到琵琶乐曲，看到琵琶乐人。琵琶的受众层在各部古籍史料中都有所提及，宫廷燕乐之中有梨园的女乐人弹拨、高官大臣在会宾时家中的家伎也会演奏，甚至在街道市井中还有胡乐人与中原僧人斗琴拜师的美谈佳话。民间的胡乐舞也是数量众多的，除了笔者在本论文第二章第二节中所重点详述的胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞等三种胡部乐舞之外，在唐代初期的时候，京城还出现少数民族西域地区传来的“泼寒胡舞”，一般在深秋至初冬的十一月份舞蹈，人们聚集在户外，跳足游戏、相互泼水，在欢乐而喜悦的娱乐与戏谑中共同祈求来年的美好愿景与崭新希望。这种发端于民间、活跃于市民阶层的典型胡舞，一经传入便很快风靡起来，本土居民不但接受了这种“接地气”的舞蹈形式，还纷纷参与其中，与少数民族的兄弟姐妹共同起舞祈福。

众所周知，唐代是文明开放、包容并蓄的的大朝代，在采纳中原边陲边戍地区的西域音乐和舞蹈形式之外，还慷慨而积极地向周边的亚洲东部、中部、南部地区输送和传播大唐的优秀传统文化艺术体裁。可见，如本文的绪论所言，唐代与周边地区、亚洲国家在各方面的交流，不仅仅是单方面的引进和流通，也体现在双向互动的交融与汇合。唐朝的多个帝王吸取前人的历史教训，积累前朝的经验决策，因此处于历史高峰期的唐代文化不可能只是接受而不外传，中国与外国的音乐、舞蹈、文学、诗歌等综合文艺方面的前辈学者们已经有了大量专题的研究成果了。例如：中国敦煌研究院研究员、舞蹈学家王克芬的《中国舞蹈史》；中国著名敦煌学家、中外交通史家向达的《唐代长安与西域文明》；美国的爱德华·谢弗编写的《唐代的外来文明》，英国的民族音乐学家劳伦斯·毕铿的《唐朝传来的音乐》，日本音乐史家岸边成雄的《唐代音乐史的研究》等等。在多元研究手段兴盛和传播媒介发达的现代社会，研究唐代音乐和胡人乐舞，通过古代文字史料、考古实物、壁画石窟、复原乐舞、近人学说，都是可靠的、系统的研究方法。

在唐代初期，高祖李渊在会客西域的突厥首领时，就发表过著名的言论：“胡越一家，自古未有也。”①即使胡人居住在远离大唐的都城很远的地方，但只要与中原人士聚合在一起，就像是四海之内皆兄弟的一家人一样。这样的多民族和谐相处、互动交流的大唐盛景，是之前任何朝代的帝王执政时，都不曾有过的。而之后的唐太宗李世民也在公开场合说他自己对于本土居民和西域民众均会一视同仁，同等对待，不分你我。唐高祖和唐玄宗都是唐代的最高统治者，二位皇帝的言论代表了绝对的权威与国家政令，他们对待少数民族与汉族一

① [后晋] 刘昫：《旧唐书·卷一》，北京：中华书局，1975。

样，不仅仅体现了自身海纳百川、并蓄兼收的胸怀，也展示了经济发达、政策开明、文艺繁盛的国家自信心。从古至今，我们中华传统文化中，以孔子、孟子为代表人物的儒家学派，一贯推崇的就是重视文化形态，而轻视种族歧视的观点。那些昭武九姓的东夷、南蛮、西戎、北狄的胡人们，虽然他们的相貌与中原人士有明显差异，地理环境、风俗习惯、语言文化、生活习惯也与本土居民不尽相同，但是只要他们秉持与中华睦邻、友好往来的理念，遵守仁道、礼仪，有着良好的品行，就是大唐所敞开胸怀，积极互动交流的友邦了。

除了经济贸易的往来，官员学者的互动以外，胡人中善乐舞的那部分群体也与中原艺术家们，有着密切而长久的双向交流。当时的繁华大都市，例如长安城、洛阳城内，中原人士和胡人的往来交流非常频繁和密切，他们在乐器、歌曲、乐舞、杂技等乐舞形式和体裁上，互相学习和改创、融通。胡人来到内陆，带来了纯正的胡音、胡韵，其中一部分被本土市民全盘接纳了，还有一部分被同样具有才艺的中原音乐家、舞蹈家、文学家、艺术家，结合本土的审美习惯，经过二度创作之后，焕发出了新的生命力。宫廷中有皇室的胡人乐官和胡乐工、胡舞人；民间艺人中也不乏来自西域的胡人乐舞群体、百戏、散乐、婆罗门艺人。笔者在隋唐二朝的正史、相关笔记小说中，以及石窟雕像，胡人画册中，就见到了来到大唐的多位西域音乐家和舞蹈家们（图 4-1-1）。图中可见有六名戴着胡帽，深目高鼻、多须髯的胡人，前面一位似在打着节拍的指挥者，亦或在合乐歌唱，在他之后端坐有五位胡乐人，都在演奏着胡乐器，可见拨弦类、吹管类和打击类的胡乐器。他们神采奕奕，兴致盎然，乐舞相随，是一幅胡人的乐器伴唱图。除了歌唱与乐器如影随形，纯粹的胡人小乐队（图 4-1-2）也是很多的。图中是六个人编制的胡人奏乐图，可以清楚地看到胡人音乐家手中，每个人都持着不同演奏法和形状的胡乐器，我们透过乐俑图像，仿佛都能听到阵阵胡音，声声胡韵。

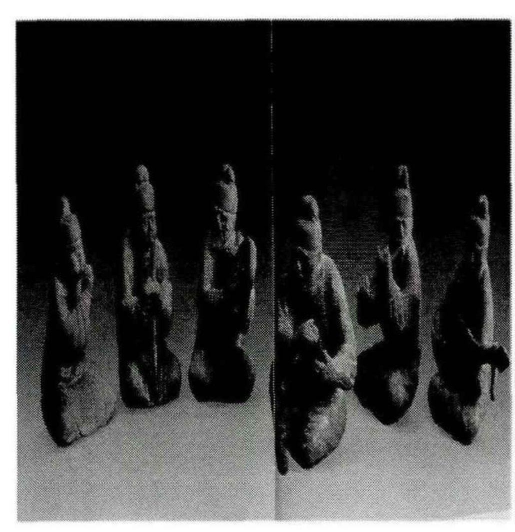


图 4-1-1

胡人乐器伴唱图



图 4-1-2

胡人小乐队组合

当时的唐朝作为世界位于前列的国际大国，有着其他小国所不可企及的吸引力与向心力，少数民族与亚洲地区的国家纷至沓来的同时，也带来了多民族乐舞形式。如上文所述，隋代是七部乐、九部乐的编制，唐代汇合成为了高度发达的十部乐的编制，后又衍生出了坐部伎、立部伎的形制。作为超级大国的唐朝，能够广纳四方之乐，真正体现了“美德广之所及。”[①]，被载入史册的同时，也被后世帝王所沿袭。宫廷音乐由于加入了胡乐，改编创作之后形成了“胡部新声”，从而使得雅乐、俗乐、胡乐三乐鼎力，汇流成了这一时期非常重要的多元化、综合化的音乐态势。唐代玄宗时期，胡乐、胡乐人、胡乐器、胡乐舞有一次集中的来华和涌入的时间段，随之又带来了多首以地名为名称的曲子，如：《甘州》、《伊州》、《凉州》等等，中原作曲家根据这些曲调，还精心地进行了二度创编，上至皇室成员、达官贵人，下至平民百姓、歌伎歌女，都非常喜欢这种塞外之声、边戍之曲，可以毫不夸张地说，西域胡乐之风吹遍了中原大地。皇帝李隆基特别喜欢这种乐调，还特地提升了胡部的地位，升胡部于堂上，即同意和允许在朝堂上公开地演奏胡乐。在他的诏令和要求下，宫廷作曲家和宫廷乐官加快了唐代歌舞大曲和法曲的创作，在宴飨用乐、典礼用乐之中，宫廷音乐机构里，都能听到胡曲，看到胡乐人演奏、胡人舞蹈家跳舞的场景。《新唐书》：“初，隋有法曲，其音清而近雅。……其声金、石、丝、竹以次作，隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音。”[②]盛唐时期的著名法曲《霓裳羽衣曲》，就是在少数民族边地进献给大唐的《婆罗门曲》的基础之上，经过宫廷作曲家的改编而成的唐代大曲。《绿腰》也称作《六幺》，也是唐代的著名舞蹈，在《教坊记》中可见到相关的记载。《乐府杂录》中记载了中原的和尚段善本与来自宫廷的乐官康昆仑斗琴的趣闻杂谈，当时他们比拼的就是《六幺》，只不过段氏将曲子移到了难度升级的“枫香调”中演奏，最终赢得比赛的胜利，继而收康昆仑为徒。

唐代有很多的乐器演奏家、歌唱家和舞蹈家，不论是中原本土的音乐家还是西域的胡乐艺人，音乐和舞蹈方面的才艺水平、演奏手法、歌唱水准，舞姿技巧，都是不分伯仲的。琵琶方面有两个曹氏家族、康昆仑、米和、段善本、贺怀智、李管儿等；筚篥演奏家有：尉迟青、史敬约、安万善、薛阳陶、刘楚材；羯鼓演奏家有：李隆基、李琎；声乐歌唱家有：何满子、何勘、康洽、许和子（永新）、念奴、张红红；擅长跳舞的有：安叱奴、安未弱、杨贵妃、公孙大娘。这些有名望的中原乐人们、西域乐人们，都是当朝音乐界和舞蹈家的佼佼者，许多流传多地、多年的歌曲、琴曲、新舞，都是在他们的演奏、创作、编排、首演下完成的。胡乐和胡舞是唐代歌舞中的亮点，很多著名的乐工就是来自于西域，他们既是乐曲、琴曲、舞蹈的表演者，同时也是有力的传播者。在长安、洛阳等大都市中，胡音、胡乐、胡戏声声入耳，唐代诗人也有“伎进胡音务胡乐”的感叹，由此可见，胡乐的流行的范围已经越来越广泛了。

盛唐时期，从古丝绸之路的陆路通道上，传来了西域之声的胡音，胡部音乐与中原音乐

---

① [唐] 杜佑：《通典·卷一百四十六》，北京：中华书局，1988。

②[宋] 欧阳修：《新唐书·卷二十二》，北京：中华书局，1975。

的汇合而形成的新声，是唐代音乐发展史上的一个新事物。昭武九姓诸多国家和中国边陲地区带来的新鲜音乐形式，别具一格。这些充满了异域情调、散发着少数民族之风的胡曲、胡乐、胡舞，一经出现，便立即进入了大唐王朝宫廷宴飨、官吏家宴、民间街市的乐舞表演之中。除了音乐与舞蹈，来自胡地的幻术、杂耍、杂技、魔术，也是喜闻乐见和独特新颖的，在一百多年的时间里，形成风潮，常演不衰。这种趋势也感染到了唐代的诸多诗人和文人墨客，他们寄情于胡乐、胡舞，赞叹胡伎、胡姬，创作了不少名诗佳作、绘画辞章，有的还一直传承到现在，是胡乐现象的历史见证者。

唐代的国家政策、以及统治者的理念就是开放文明、包容兼收，外来民族的歌舞艺术家们能够进入中原地区，并且大展才艺、常驻交流，不仅体现了唐王朝广阔的胸襟，也从侧面印证了作为世界闻名大国海纳百川、不俱外夷对中原传统文化的冲击的强盛气魄。从生活层面来看，胡瓶、胡物、胡杯的出现，胡帽、胡服、胡裙、胡靴、胡妆的盛行，体现了胡人的风俗习惯已经被本土居民所吸收、效仿和接纳了。

唐代的最高统治者采取了正确的对外交流的政策，贞观年间唐太宗李世民心胸豁达、思想睿智，他既推崇本国的音乐，也对外来的音乐持引进和吸纳的观点，促使了西域新声与本土音乐的全面大融合。隋唐二朝，从古老粟特国家来到中原的大批乐人们，陆续居住在长安城、洛阳城等大都市，他们来内陆的因素是多元化的，经商、学习、任职、通婚，当然也包括音乐、舞蹈、戏曲等文艺方面的交流了。很多文人墨客对西域音乐的喜爱并不是一朝一夕形成的，其实早在汉代、魏晋南北朝时候，就有昭武小国的胡人来华了，在多个史料中均多次论证。到了隋唐时期，他们来到中原的人数更多，次数更频繁、交流更深入，从而使得汉族与少数民族进入了政治、经济、文化相互吸收、促进、编创、汇融的新阶段。唐代的君王一贯有着开明的措施，对自己本国的音乐艺术而言，雅乐是为统治者服务的，地位正统；俗乐丰富了人民的市井生活，喜闻乐见而曲目众多；对外来西域乐而言，努力吸纳新鲜事物，在盛世王朝的大环境下，造就多民族贯通的新景观，胡乐、胡乐人络绎不绝地向中原挺进，就是最好的证明。丝绸之路带来的胡乐新声，也为中原的文人和诗人提供了很好的创作素材，在很多优秀的唐代诗篇中，歌咏了胡乐、弹奏胡乐器的人、跳胡乐舞的人，时至今日还仍然被人们津津乐道。

笔者根据大唐朝代的政治背景、经济水平、文化文艺、对外交流情况，可以梳理出整个唐朝的音乐发展脉络。初唐时期各种音乐体裁刚刚出现，还未能达到繁盛的状态，雅乐、胡乐、俗乐没有什么交集，各自为阵；中唐、盛唐时期，政治稳定、经济繁荣、文化艺术多元盛行，西域的胡乐开始进入中原，并与本土乐舞相融合，新兴的音乐势力如雨后春笋般萌芽出现，充满了蓬勃的生机；晚唐时期，各种艺术形式的发展速度逐渐走向平缓。唐代的音乐、舞蹈艺术的渐进过程是此起彼伏的，即便如此，唐人们对待胡乐、西域新声的热情是不容小觑、在历史进程中是不可低估的，笔者从隋唐时期的诸多文人诗作、名家画作中，都可以明确得到印证。

历史发展的规律有着延绵演进、传承贯通的时代特点，一种新的音乐现象的产生，一种新的音乐形态的形成，大多有着“承前”的铺垫与“启后”的影响。唐代文化中音乐艺术的传播不局限于国内边疆地区，在中国中心地区以外的亚洲中部、东部、南部，都有所遍及。唐代因为经济贸易发达、交通枢纽便利、文艺事业兴起，对边塞地区和周边国家，有着极强的吸引力与凝聚力，双向的往来和沟通越来越有必要，同时也愈来愈频繁。很多遣隋使和遣唐使们来到中原学习与互动，中原学者们也虚心和积极地吸收其他民族和国家优秀的文化与艺术。笔者认为，这种吸收并不是机械地全盘照抄照搬，而是参照本国的具体社会情况和传统文化习俗进行有选择地吸收。唐代当时是世界上数一数二的大国，具有着东方独特的魅力，因为唐朝具备东方古国所特有和自带的魅力，隋唐王朝的文明，不是一朝一夕促就的，而是在前代的基础上传承和延续下来的。特别是丝绸之路的开通，西域与中原的通道开通了，大量胡人进驻中原一带，形成了良好的双向交流的大背景。文化、音乐舞蹈艺术的彼此吸收和消融，体现了最高统治者的开明思想，胡人的来华，促成了历史的大发展，对于双方的文明都是大有裨益的。

通过阅读和查阅从隋唐历史时期，以及两朝的音乐大事件，笔者加以分析：胡乐一开始进入中国地区约在后汉及两晋时期，成规模地涌入是北魏及隋唐时期。其实从秦末汉初时期开始，就已经陆续有中外民间的音乐文化的交流了，北方地区将游牧民族的塞上之曲、马上之乐传入中原以后，就有了不断发展延续的星星之火。器乐也有所发展，形成了横吹、骑吹、短箫铙歌的多种音乐形态。与此同时，胡乐中的吹奏乐器胡笳与羌笛也传到了中原本土。汉武帝时期，张骞将横笛、胡角等胡乐器和胡曲《摩柯兜勒》带回了中原地区。由此可见，在公元前 2 世纪，西域乐就开启了进入中原的步伐，中外交流从汉代即开始了联系。汉代音乐家李延年任职乐府协律都尉能变新声，根据张骞的《摩柯兜勒》作《新声二十八解》。在东晋十六国时期，天竺乐、龟兹乐陆续传入中原，与保留了秦汉魏晋的民间旧乐的清商乐，成为了隋唐多部伎的雏形。随胡乐与胡乐人而来的齐鼓、鸡娄鼓、答腊鼓、腰鼓、曲项琵琶、五弦琵琶、筚篥、铜钹等乐器，为中原音乐带来了胡部新声。十六国纷乱时期，十部伎中的高丽乐、安国乐、疏勒乐相继传入内地。北朝时，高昌乐与康国乐传入中原，龟兹（今新疆库车地区）的乐律学家苏祇婆随突厥皇后输入了西域琵琶和“五旦七调”理论。从这件音乐史实可以看到，不仅大量胡乐人、胡乐器、胡乐曲，相关音乐理论和乐律音调也来华，中原和西域的往来面越来越宽，到了隋唐朝代，交流得更加频繁。白明达、王长通在胡乐的基础上，创制了大量的新曲，此时已经形成了胡乐俗乐交融的景象，表现在梨园法曲、教坊大曲齐头并进。胡乐人和胡乐曲的大量出现，宫廷中出现了教习女乐的内教坊。胡乐华化、中原旧曲胡化的热潮开始兴起了，新俗乐的历史局面开始显现。

唐朝，中原乐器在形制和演奏技法上有所创新，宫廷乐由七部伎、九部伎，完成了十部伎的演进。玄宗在位时候的中唐，是宫廷贵族乐舞的鼎盛期，而坐部伎、立部伎的完善，促使胡俗乐的进一步交叉融合，成为胡乐新声。唐代的著名的舞蹈霓裳羽衣舞（图 4-1-3）就

是由西域河西节度使的婆罗门传入中原并改编的。图中可见两名发髻高耸，穿红色衣裙的女子相对而舞，裙褥飘飘，舞姿曼妙，引人入胜。盛唐时期中原乐人逐步掌握胡乐，消化、吸收、改编、融合之态渐盛。优秀的胡乐人不仅在街市上表演，在家宴中演奏、演唱，还受到唐代帝王统治者的赏识，得到封官授爵的嘉奖，进而成为了宫廷中的胡乐官。他们亲力亲为，积极主动地参与到皇室的排练、作曲、改编活动中了。一时之间，胡乐盛行，受欢迎的程度一点儿不亚于正统的雅乐、动听的俗乐。



图 4-1-3

霓裳羽衣舞

在长安都城内外，到处都能看到胡乐人演奏胡乐器、歌唱家演唱胡乐曲，舞蹈家跳着胡旋舞、柘枝舞。而在多个唐代诗人的诗篇中，才子墨客的言辞中，绘画书法家的作品中，都能见到当时胡乐人、胡舞人的绝妙才艺和胡风、胡乐、胡韵风行的盛况。

## 第二节　胡乐人对唐代胡俗雅乐的影响

胡乐在唐代宫廷和民间频繁演出与交流，胡乐人在隋唐历史上，也扮演了重要的角色。那么，宫廷中雅乐庄重典雅，等级观念严格；街市里俗乐传唱风靡，贴近平民百姓；胡乐从西域传来，又是以怎样的姿态与大唐王朝的雅乐、俗乐相融合的？唐代各种艺术形式和体裁纷纷兴起和繁盛，胡乐作为一种外来乐，是如何在中原地区大放光彩的呢？

雅乐是指从周代即开始的，一直延续到清代的一种音乐形式，是为各种典礼仪式服务的，有着规范典礼制度、推动音乐艺术实践、代表等级观念的固定模式。南北朝时期的雅乐多用周、齐的旧乐；隋朝初期，曹国的胡乐人还根据皇帝的诏令来教习雅乐；唐代初期，雅乐中

文舞和武舞的代表作是《庆善乐》和《破阵乐》；隋唐之后，雅乐与俗乐之间的界限越来越明晰了。中国古代的历代帝王，都会定期举行一些祭拜活动：拜天祈雨、祈福社稷、祭祖祭天等等。在这些正规的、皇室的典礼之中，基本上每年都要组织一些人数众多的乐舞演出和仪式活动。这些礼乐有着规范社会秩序、体现皇权国威的作用，最高统治者和皇室成员、大臣宰相都会毕恭毕敬地遵守着等级制度严明的仪式规范。雅乐是宫廷正统的音乐，受到“礼”的约束，音乐在这时候是为礼仪服务的，礼乐的意义已经远远超过了音乐最常见的娱乐享受的概念，而成为了严明统治秩序的推手。

广义上的雅乐，包括宫廷中少量带有礼仪性质的燕乐。唐代的雅乐沿袭了之前隋代的制度，由太乐署里的乐人来创作燕乐乐曲、演绎燕乐乐调。梨园和教坊是宫廷中掌管俗乐的音乐机构，里面供养了很多的女性乐人，她们学习法曲、大曲；搊弹琵琶等弦乐器，是大唐女乐的演绎者。宫乐图（图 4-2-1）中是女乐人们演奏的画面，几名体态丰腴的女性乐人围坐在一张长方形的桌子四周，在宴饮娱乐的同时，拨弄、弹奏着乐器，图中乐器有筝、琵琶、拍板、笙，其中既有中原固有乐器，也有西域传来乐器。



图 4-2-1

宫乐图

大唐武德年间，皇帝下诏命令祖孝孙来考证雅乐。祖孝孙使用了前朝的吴声和楚调的旧乐的韵律，并且加入了胡部新声，创作的曲目得到了皇帝和群臣的赞许。周、齐时期的古乐很多都是跟胡戎音乐有联系的，宫廷乐官们将全国各地的音乐加以整理和汇编，取其精华，运用考证过的古音，来创制成了唐代的雅乐。后来，祖孝孙将结合多民族、多时期、多地的音乐聚合起来，而创作的十二和乐，在皇室进行祭祀、祈福、祭天、地祇的时候，多次作为

礼仪音乐演奏和使用。善音律的张文收还创作了《讌乐》，“然后乐教大备。”①经过对乐教进行改革，统治者的礼乐仪式变得恢弘隆重、庄严宏伟。根据《新唐书·礼乐志》的记载，唐朝很多祭祀乐舞，例如“大傩之礼”，已经淡化了原本的宗教仪式的意义，而转化成为一种群众文娱活动中的音乐形式。

从广义上来看，各种民间的音乐是“俗乐”的统称，如若在宫廷宴飨时专用，则成为“燕乐”。起源于周朝的古代宫廷燕乐，又称为“讌乐”、“宴乐”，是专门在宫内演出的，用于天子宴飨、朝臣宴饮、仪式庆典等场合的、等级制度严明的音乐。随着时间的推移，后世的燕乐又泛指皇室演出的俗乐，隋唐燕乐像之前提及的隋代的七部乐、九部乐，唐代的十部乐一样，并不是一个朝代就完成的，其沿革和发展也是历经了很长一段时间和历程。

众所周知，皇室阶层每当遇重要典礼仪式，都要演奏象征高尚权威的礼乐来“治礼作乐”；倘若未能按照仪式规范来演奏，很有可能“礼崩乐坏”，从而影响皇权的威严，影响大一统的政治地位。统治者们通过礼乐来教化人心，使朝臣和民众归顺大唐，只有人心所向，才能政治上固定根基、国家才能良好运作。隋代的乐律学家何妥，曾对隋文帝谏言：“黄钟者，以象人君之德。”②认为乐律中的第一个黄钟宫调，就像君主的德行一样纯正，使用以后有利于君王的统治。皇帝采纳了乐官何妥的意见，在运用正统雅乐的时候，注意更加地符合礼仪的规范。为配合雅乐的典礼仪式、创制正乐之音，还在宫中设立了专门的管理和作曲的机构。

唐玄宗是个喜爱音乐、擅长音乐的天子，他除了偏爱击打羯鼓，亲自创制了《春光好》等羯鼓名曲以外，颁布的一系列政策对唐代音乐的发展大有裨益。他专门设置了左教坊和右教坊，来管理俗乐和俗曲，太常寺的太乐署和鼓吹署之中，也创新、融合了多首唐代大曲。雅乐之音在朝廷之中沿革多年，发出的典雅声韵，营造出了盛世祥和的大唐盛景。

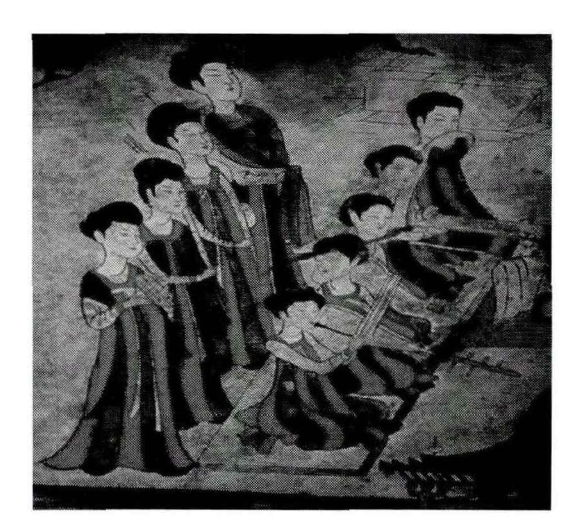


图 4-2-2

① [唐] 杜佑：《通典·卷一百四十三》，北京：中华书局，1988。

② [唐] 魏徵等：《隋书·卷十四》，北京：中华书局，1975。

## 唐李寿墓乐舞壁画

唐代李寿墓乐舞壁画（局部）（图 4-2-2）反映了统治阶级的歌舞娱乐生活。只见图中共有八名女乐人，她们分成两排奏乐，前面一排四人跪坐在地上，后面一排四人站立演奏。她们都身穿红绿色相间的及地长裙，头发束起，盘于脑后，表情自然，神态自若。演奏的乐器有，拨弦乐器：曲项琵琶、五弦、竖箜篌、筝；吹管乐器：笙等，是一幅典型的女乐伎在宫中的奏乐图。

其实，除了统治者的允许与相关政策的扶持，胡乐进入宫廷，也是经历了一段过程的。昭武九姓西域的节度使们将具有少数民族风情的乐曲带进大唐以后，皇帝于开元二十四年颁布诏令，同意将胡部音乐从堂下演奏，提升到堂上演奏。后来，又命令宫廷作曲家将胡部传来之曲，加进中原音乐的元素，与道调法曲相结合，通过改革和创新，形成“番汉合奏”的体裁。这样，就为胡乐、俗乐、雅乐的贯通，建立了规范的标准。宋代的沈括在专著《梦溪笔谈》中阐发了外来少数民族音乐与中华传统的清商乐、正统的雅乐，合而为一的改革方案，彰显了最高统治者对胡乐的喜爱与重视，胡乐在本土一带积极的影响。

经过隋唐二朝的历史演变，完成了宫廷中燕乐十部乐的编制，随着时间的推移，又促成了与多部伎相似、地位又有所提高的坐部伎与立部伎的形态。立部伎是在堂下站着演奏的，演奏人数颇多，可达几十人至一百多人；而坐部伎是在堂上坐着演奏的，人数偏少，只有寥寥几人至十几人，但是技艺水平高于立部伎。

陕西省李寿墓中，有坐部伎与立部伎的女性乐人演奏图。坐部伎（图 4-2-3）有十二名女乐人分坐三排在演奏各种乐器。只见她们将头发盘起，跪坐在地上演奏各类乐器：琵琶、箜篌、横笛、笙、鸡娄鼓、拍板等。立部伎（图 4-2-4）同样也有十二名女乐人分立三排奏乐。她们的衣着装扮与与坐部伎相同，站立着演奏琵琶、笙、横笛、箜篌等乐器。

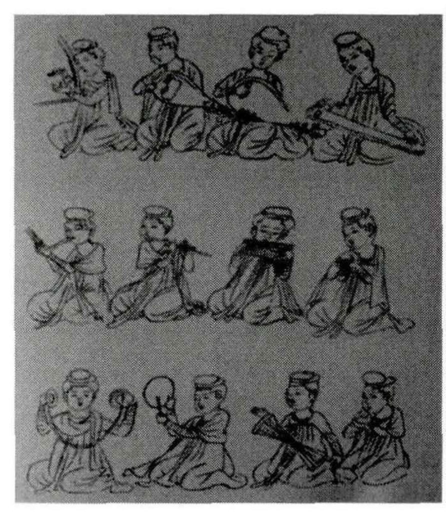


图 4-2-3

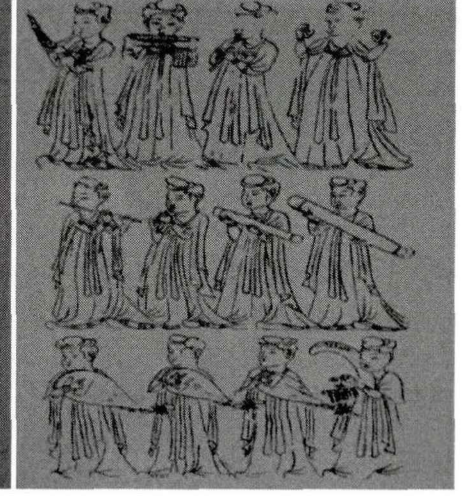


图 4-2-4

唐李寿墓伎乐石刻摹本（一）　　　　唐李寿墓伎乐石刻摹本（二）

唐代大诗人白居易和元稹都有诗作《立部伎》，介绍了坐部伎的演绎过程、音乐体裁、所用乐器、胡汉交融、在宫廷中的地位、听众的感受等等。白居易的《立部伎》："立部伎，鼓笛喧。舞双剑，跳七丸。袅巨索，掉长竿。太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任，始就乐悬操雅音。……"①元稹的《立部伎》："胡部新声锦筵坐，中庭汉振高音播。太宗庙乐传子孙，……昔日高宗常立听，曲终然后临玉座。……太常雅乐备宫悬，九奏未终百寮惰。……法曲胡音忽相和。……"②坐部伎与立部伎秉承着堂上坐奏、堂下立奏的严格规定，不仅承袭了多部伎中的优秀乐曲和舞曲，同时也积极吸纳以龟兹乐为首的西域诸多少数民族的音乐元素。立部伎中有《庆善乐》、《大定乐》、《破阵乐》等八部，很多乐部之中还夹杂着龟兹地区的音乐元素。各个乐部也各有特色：后几首乐部中加入了击鼓的鼓音和鼓声，《大定乐》之中加入了"钲"类的金石之音，《庆善乐》中最为雅致，创造性地运用了西凉伎的音调。在正史的记载中，各个阶层的人们对于融合了胡乐、俗乐、雅乐的音乐形态，有着多种带有自己审美意象的偏好。

这些从西域传来的新颖音乐形式，除了在朝堂宫殿上大放异彩以外，也在民间为平民百姓带来了新鲜和奇异的婆罗门、杂耍表演。来自外国和中国边疆塞外地区的鱼龙曼衍、吞刀吐火、缘竿戏耍的百戏和散乐等形式，也被诸多唐代笔记小说所收录和记载。这些艺术和娱乐形式，搭配着极具异国情调的发饰、配饰、服装、道具、舞服，有时候还增添了孔雀、狮子、胡马等胡部动物的表演，给大唐都城带来了老少咸宜的胡音、胡风。

西汉的张骞顺利地开通了丝绸之路，魏晋南北朝以来，中原地区与西域一带的音乐家、舞蹈家、艺术家的沟通和学习越来越频繁。隋唐两个朝代都是开放而统一的朝代，双向的交流涉及的方面愈来愈多、程度愈来愈深。中国派遣了使者和学生赴外国，而来自昭武九姓国家的胡乐人、胡舞人也将胡乐器、胡乐舞连续不断地渗透到了本土地区，从而形成了胡乐、俗乐为一体的繁盛而多元的文艺盛世的大好局面。由少数民族带来的充满异域风情的西域之音，其音乐体裁和形态从本质上来判断，是与中原传统的雅乐截然不同的，自带了些许娱乐性与普及性，但是却能够受到统治者的重视，在宫廷和民间能够保留下来，并且得以发展，是有着很多有利原因的。首先，西域的胡音，本来就带有新鲜感和新颖性，一经传入中原，便有了群众基础，在市民和贵族间争相传播；第二，统治者的开明政策，有力地助推了这种外来音乐体裁，提供了很好的机遇、创造了有利条件；第三，胡人带来的胡乐，还因地制宜地吸收和添加了中原音乐的形态，以更好地姿态展现在大唐人们面前。

宫廷中的胡乐和俗乐的融合，生动而鲜明地体现在了道调法曲和胡乐新声方面。中唐时

①[清] 彭定求：《全唐诗·卷四百二十六》，上海古籍出版社，1986。
②[清] 彭定求：《全唐诗·卷四百十九》，上海古籍出版社，1986。

期的宫廷乐官中，很多人都习得了胡乐的精华，学会了演奏胡乐器、演唱胡乐曲、表演胡乐舞，与之相关的胡乐进一步得到了“汉化”，既体现在由汉族乐人演绎，又从乐曲加入了中原音调中反映出来。在玄宗朝，俗乐机构梨园和教坊中也不乏胡乐的因素，太常四部乐中更是融合了来自于胡乐、俗乐、雅乐这三种体裁的乐器。玄宗时候特地设置了左右教坊和内教坊，将宫廷燕乐与雅乐分列并行。《乐府诗集》：“《霓裳羽衣舞》开元中，西凉府节度杨敬述进。……会敬述进《婆罗门曲》，声调相符，遂以月中所闻为散序，敬述所进为曲，而名《霓裳羽衣》也。”[①]文宗帝时期的《云韶曲》和《霓裳羽衣舞曲》将胡俗乐与燕飨雅乐表现得淋漓尽致。

从东夷、南蛮、西戎、北狄等昭武绿洲城邦之地，中国边塞边戍游牧地区，亚洲中部、东部、南部一带传到大唐中原的西域胡乐，在宫廷中受到了重视和重用。十部伎中有胡乐器的身影；朝堂之上官员用的雅乐，坐部伎、立部伎的编制里面，有西域的胡韵；教坊、梨园等音乐机构中，也有大量的胡乐人和胡乐官。隋唐朝代以歌舞为主要艺术形式中包含了胡乐、雅乐、俗乐的三个不同的音乐形式，从各自为营到交流互动，直至完美融合，给繁盛的大唐音乐文化增添了无限的魅力，也同时促成了中国古代音乐史上的音乐艺术的辉煌和灿烂。除了上述提及的音乐体裁，其实，唐代的乐舞，也有汉族与少数民族形态的结合形式。从西域昭武九姓之地传来的舞蹈形式统称为“胡乐舞”，主要有胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞，另外也有泼胡祈寒舞、狮子舞等等，这在接下来的一节中，将会与文学、诗歌、绘画、书法、雕塑一起，进行分类的记述和阐发。

## 第三节　胡乐人对唐代多元文艺的贡献

隋唐之际，长安都城展现了开放文明、多姿多彩的汉族与少数民族并驾齐驱的综合文艺现象和形式。多种文化和艺术体裁的全面兴盛是多民族相互交流和融会贯通的综合结果。隋唐的综合艺术已经不再是单一和独立的本土传统文化了，而是在前代已有成果的基础之上，加入了各种新型的理念、观念，将多种文明逐渐汇流而成的载体。盛唐时期开明包容、兼收并蓄的风气以及胡汉一家、友好睦邻的政策，吸引了很多外族和外来人士的目光和脚步。他们不远万里，前来朝贡和交流，带来了新鲜、新颖的音乐、舞蹈、曲艺、戏曲、杂技、幻术等等艺术门类，为大唐宫廷和民间添加了很多异族的艺术元素。其多样化的生活方式、不同于中原人民的风俗习惯、具有民族特征的器具服装、展现异国情调的妆容配饰，都是唐代民众所追捧的、丰富多彩的宝贵财富。从地理方位上来看，他们是昭武之地的龟兹人、高昌人、疏勒人、天竺人、于阗人；而从专长技能上来看，他们是音乐家、舞蹈家、绘画家、文学家、

---

[①][宋] 郭茂倩：《乐府诗集・卷五十六》，北京：中华书局，1979。

雕塑家、诗人文人等等。

下文列举出来的综合文艺形式体现在：音乐、舞蹈、百戏、石窟、文学、诗歌、绘画、等诸多方面。不仅西域和少数民族的各种体裁积极地传到中原地区，唐朝所产生的多元化的文化，也产生了巨大的影响力，远播向近邻的亚洲各个国家。昭武九姓之地的胡服胡妆、胡物胡器、胡食葡萄酒传来了内陆，大唐中原的道德礼仪、文化风俗也成为各国欣赏和朝拜的方面。从汉代至隋唐，中国在世界上的地位越来越重要的显赫，占据的国际地位也得到了进一步的提升。

## 一、音乐艺术

外国而来的音乐家、从西域来华的昭武之地的胡乐人，纷纷聚居在大唐的长安都城、洛阳、扬州、成都等繁华而发达的城市。这些艺人之中，有的在民间表演婆罗门、杂技、杂耍、幻术；有的于酒楼茶肆之中献唱胡歌与胡曲、演奏胡乐器、跳起胡乐舞；还有的在宫廷朝堂之上，演绎多部伎、坐部伎、立部伎。这些西域的音乐艺术传播到本土一带，产生了很大的吸引力与影响力，使得大量的中原作曲家与音乐家、舞蹈家，纷纷学习和创制，将胡人音乐艺术融合到汉族的传统形式之中，在《隋书》、《通典》、《旧唐书》、《新唐书》等古籍专著中都有详尽的记载。唐太宗亲自编排和创制的《破阵乐》之中，就有机地加进了胡人的音乐和舞蹈。而大为盛行的“胡部新声”、“新声二十八解”，也是增添和汇通了西域的乐器和乐调元素。胡乐人、胡舞人和汉族的音乐家、舞蹈家切磋琴艺、互通有无、学习互动频繁而广泛，西域音乐与中原音乐的交流和融合在唐代达到了顶峰和极盛的状态。

## 二、舞蹈艺术

隋代和唐代传承和改进了南北朝时期的传统乐舞以及其他各族的乐舞。历史规律表明：政治上的统一，对文化艺术的交流和传播是大有裨益的。少数民族的人们大多能歌善舞，他们的乐舞传来中原，势必对各民族舞蹈艺术的融合，产生积极的影响。这时期的舞蹈，既传承了前代的传统，又将西域舞蹈的精华吸收进来，二度地改编创新，因此出现了许多新的舞蹈形式。音乐与舞蹈两种艺术体裁相结合，非常广泛地使用在宫廷典礼、皇室庆典、宴飨仪式、家庭宴会、娱乐休闲、民间活动之中。不论是正统宫廷中的舞蹈，还是民间艺人的通俗乐舞，都是中原人士喜闻乐见的舞蹈艺术形式。

在舞蹈家的群体之中，既有地位较高的宫廷舞蹈家杨贵妃、善舞剑器的第一舞人公孙大娘；也有胡人舞蹈家安叱奴、安未弱、安辔新，宫廷胡官安禄山等等。在民间艺术形式中，同样可见胡人的歌舞伎人，虽然她们的地位不如皇室贵族阶层，在很大程度上也没有被历史记录名字和轶事，但不可否认的是，其也为隋唐舞蹈艺术做出了一定的贡献，丰富了民间的艺术活动。

图（图 4-3-1）为西安唐墓乐舞壁画图像，可见两名舞者在正中间翩翩起舞，左侧是一名女舞者，黑发束起，身穿长款的胡服，长裙及地，双脚踩踏在圆形的花纹地毯上，舞姿动

人，曼妙动人。右侧是一个男性舞者，戴着胡帽、身穿宽松的胡衣，袖长飘逸，扎着深色腰带，一腿抬起，一腿站立在点状地毯上，与女舞人配合而舞。在两个舞蹈家的四周，可见多名乐工在伴奏乐器，他们或弹拨、或吹奏、或打击着胡乐器，为舞蹈增添了音乐的音响。与此同时，可清晰地看到乐舞场面的周围，还有树木林立、绿色葱茏的植物，可见一派祥和而欢乐的乐舞俱作的盛景。



图 4-3-1

西安唐墓乐舞壁画

在大唐的长安城内，舞蹈的发展与演变也是历经了很长时间的。《隋书》中载：“安息孔雀、凤凰、文鹿胡舞，登连上云乐，歌舞伎四十五。”①西域安息一带的孔雀、凤凰、文鹿等胡舞形式，纷纷地在上云乐中演出，参与的乐人和舞伎达到四十五人之多。歌舞大曲之中的《霓裳羽衣舞》、《菩萨蛮》、《浑脱》等舞蹈，都是汉族舞蹈与西域乐舞汇合的形式。安国是昭武九姓胡人群体中首屈一指的舞蹈大国，该国的安叱奴、安未弱，得到皇帝的赏识之后，进而封官授爵、亓封进府，被记录在了正史之中，广受褒奖与称赞。

胡地传来的胡舞主要有胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞三种。胡腾舞来源于石国，主要由男舞人来演绎，有着刚劲有力、飒爽强健的舞蹈特点；胡旋舞源白康国，主要有女性舞者来担当，唐人的诗作中出了多篇耳熟能详的《胡旋女》的佳作，其特点是旋转不停、敏捷迅速，双脚不离地上的圆形胡地毯；而柘枝舞是西域中亚一带的胡舞，从名称上来看，虽未见明显的“胡”字，但也十分具有胡风的韵味，用胡鼓来伴奏、舞者发饰、配饰琳琅满目、多姿多彩。唐中宗时期的泼胡乞寒的胡舞也十分盛行，人们于十一月的深秋和初冬季节，相互泼水、祈福，娱乐戏耍，在欢声笑语之中迎接第二年的春天和来年的新期盼。在每年的元宵节，还有群众

① [唐] 魏徵等：《隋书·卷十三》，北京：中华书局，1975.

艺人表演婆罗门幻戏，其中也夹带着不少胡乐舞的形式和体裁。

唐代段安节的专著《乐府杂录》中有《绿腰》，也称作《六幺》，是唐代的传统软舞，是舞姿轻盈的女子独舞。下图（图 4-3-2）中有达官贵人家庭中的家伎表演《六幺》的场景，是五代十国的顾闳中的《韩熙载夜宴图》中的重要舞蹈部分。只见图中一蓝衣舞女反身而舞，身体极具韧性和灵活度，一旁还有人为其打击拍板伴奏，拍手喝彩，家宴娱乐乐舞场面一目了然。

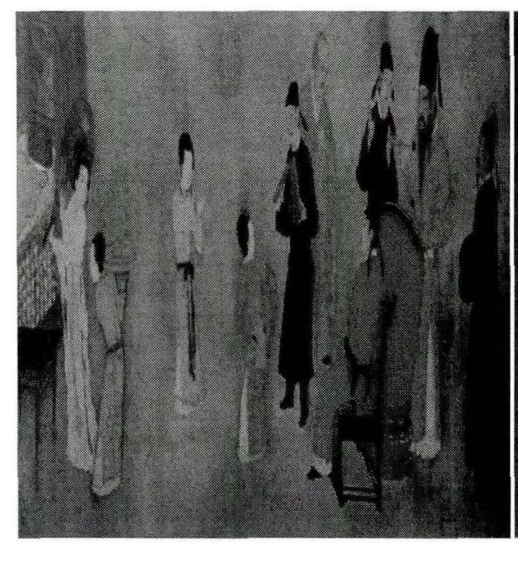


图 4-3-2

韩熙载夜宴图《六幺》

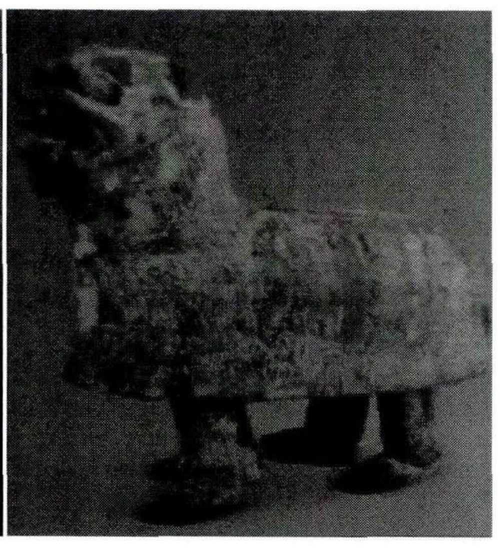


图 4-3-3

唐 陶舞狮俑

《通典》中记载："百四十人歌《太平乐》，舞抃以从之。"[①]《太平乐》即《五方狮子舞》，一百四十人歌唱《太平乐》，跳舞的人相应和伴舞。狮子国在古代是东南亚一带，演出时，舞者"作昆仑象"，通过肢体语言，来演绎舞蹈。图为 1960 年在新疆吐鲁番出土的唐代陶舞狮俑（图 4-3-3）。

不论是外来音乐还是舞蹈，中原人对传入的艺术形式，都采取吸收其中的精华，加以改进，来符合本民族的审美情趣、丰富汉族人的娱乐生活。由波斯古国传来的"泼汉胡戏"，表演时节选在寒冷的冬季，舞者用与油囊装水，一边游戏、一边互相泼水取乐，歌舞俱作，声势浩大。这个舞种中的代表曲目《苏幕遮》、舞蹈《浑脱》流传较广，可见于多本古籍专著。宫廷音乐机构太乐署还改编了胡乐舞的曲名，"泼汉胡戏"中的《苏幕遮》就进行了多次易名。我认为，这并不是不尊重西域民族的舞蹈形态，而是在改编创新的过程中，结合了汉人的传统，根据中原的风格二度创新，对唐代乐舞的发展前景而言，是可取的艺术加工形式。也有唐人把中原的、西南少数民族的与胡人的舞蹈融合起来的例证。

唐代舞者还把胡舞《浑脱》与中国古代剑舞融合，成为《剑器浑脱》。敦煌莫高窟宋国

---

① [唐] 杜佑：《通典・卷一四六》，北京：中华书局，1988。

夫人出行图（图 4-3-4）是胡舞与中原舞“联姻”的典型：只见竖起发髻、身穿彩色舞服的几位女舞者，边向前行进，边甩起长袖翩翩起舞。四个女舞伎，两两相对，身姿曼妙。舞者的后侧有七个演奏乐器的人，表演弹拨乐器：琵琶；打击乐器：拍板、腰鼓、鸡娄鼓；吹奏乐器：筚篥、横笛、笙。其中既有胡乐器、也有中原固有乐器。

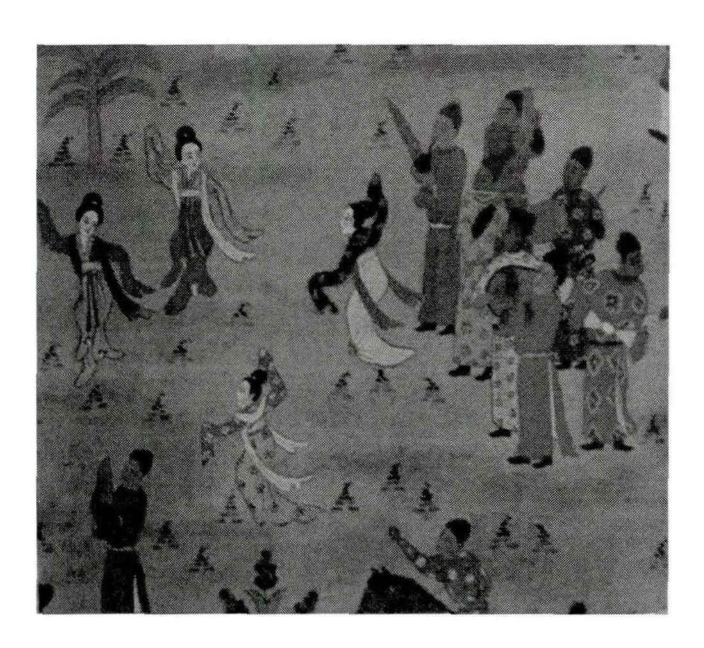


图 4-3-4

敦煌莫高窟宋国夫人出行舞蹈图

唐代的舞蹈根据舞蹈的种类，还可以区分为为“软舞”和“剑舞”。《续通典》中载：“即有健舞、软舞、字舞、花舞、马舞。”①史料中可见的舞蹈分类和形式就更多了。从舞蹈的名称来看，“剑舞”的舞姿是刚劲有力、矫健明快的、节奏迅速，代表作有《剑器舞》、《胡腾舞》等；而“软舞”的动作舒缓柔美、伸展婀娜、节奏偏慢，代表作有《春莺啭》、《凉州》等。“健舞”和“软舞”在舞蹈的过程中，也并不是一成不变的、绝对固定的模式，会随着具体场合和节目效果，来进行适当的调整。舞蹈在革新、编创、改进的过程中，会吸收汉族和少数民族舞蹈的精华。音乐和舞蹈历来不分家，在舞蹈的同时，拨弦类的琵琶、箜篌、吹管类的筚篥、横笛；打击类的铜钹、腰鼓，也是各种舞蹈表演中经常所见到的，乐人们和演奏家们作为舞蹈的伴奏人员，为舞蹈的成功演绎，发挥了积极的作用。

同音乐形式一样，不论是胡人的胡乐舞，还是中原的传统舞蹈，亦或是胡舞与汉族舞的融合之舞，都是唐人们在朝堂庆典、宴饮娱乐、节日活动时，必备的助兴演出。胡人的舞蹈家带来的西域乐舞本来就具有很大的吸引力与新鲜感，再加上充满异域风情的服装、多彩样式的头饰、叮当作响的配饰、美轮美奂的装扮、得体飘逸的舞服、舒适锦绣的胡鞋，更为昭

---

① [清] 嵇璜：《续通典·卷八十九》，杭州：浙江古籍出版社，2000。

武九姓的舞蹈形式，增添了许多的幻妙色彩。

## 三、百戏艺术

西汉时期西域幻术传播到了中原，并被吸收与加工，逐渐趋于成熟与多样化。中国是魔术的起源地之一，又因其具有幻化新奇、光怪陆离的特点，因此又称为“眩术”或者“幻术”，相应的，表演魔术的人称作“眩人”或“幻人”。这种来自外族的娱乐艺术形式，在史籍中也有记载，《通典》中载：“后汉天子……从西方来，戏于殿前，激水化成比目鱼……化成黄龙长八丈，出水游戏……以两大绳击两柱，相去数丈二，倡女对舞，行于绳上，切肩而不倾。如是，杂变总名‘百戏’。”①后汉天子时期，西域的幻人于帝王面前、朝廷殿下献艺，激起的水花幻化成了比目鱼，而变为长八丈多的黄龙，腾空跃起而戏之；用两股粗绳子敲击两根柱子，绳子长度相差二丈，女舞人们相对而舞，站在绳子上，相互贴得很近但不倾斜。这样的杂耍变幻总称为“百戏”。

甘肃的敦煌莫高窟中有张议潮气势恢宏的出行图像（图 4-3-5）。唐代懿宗时期，张议潮的侄子张淮至莫高窟，并作画描绘宏大场面，以纪念此行。

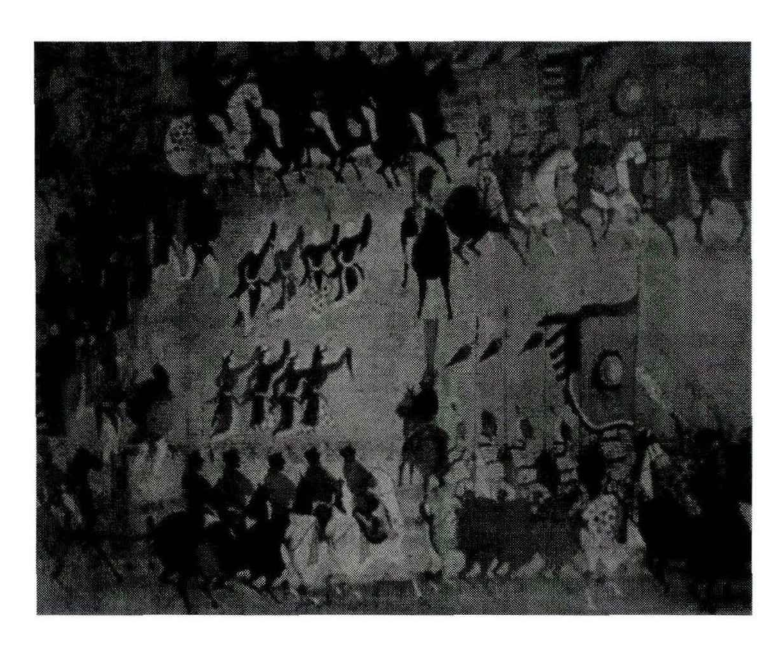


图 4-3-5

敦煌莫高窟第 156 窟张议潮出行图

只见画面中，先前开路者是八个骑吹，整齐地站在两侧，左、右各有两个人吹角和击鼓。中间区域有歌伎、舞者八人。这支一边前进、一边歌舞俱作的队伍是汉族与少数民族相结合的演出形制。可以看到，女性舞人穿着西域吐蕃服饰，而男舞伎则是中原的汉族装扮。在舞者身后，有十个人规模的小型乐队，所演奏的乐器有弹拨乐类的箜篌、琵琶；吹管类的横笛、

① [唐] 杜佑：《通典·卷一百四十六》，北京：中华书局，1988。

筚篥、笙；打击类的腰鼓、杖鼓、两只大鼓，还专门配备了一人持鼓槌敲击。多人的仪仗队伍，与战马齐头并进，声势浩大，旗杆挥舞，很有气派。晚唐时期的出行仪仗乐队相比较于汉代的黄门鼓吹与骑吹，在队伍规模、列队形式、随从人员等多方面，都有了很大的发展。演奏的乐器除了常见的鼓舞士气的号角、稳定节拍的革鼓之外，也多次出现了其他乐器配合表演，颇具气派。

西汉时期陆上丝绸之路贯通之后，西域的杂耍、幻术之类的民间艺术形式，也跟随着深目高鼻多须髯的胡人、胡妆胡裙胡绣鞋的胡女姬，来到了中原一带。艺术的形式是多种多样和丰富多彩的，与胡乐、胡舞类似，从汉代以来，就有杂技、魔术一般的吞刀吐火、缘竿戏龙之类的表演节目，进入中原了。特别是亚洲东部、中部、南部的新颖杂幻演出，中原本土人士观摩了之后，非常喜爱，进而吸收和创新。这种风潮一直延续到了隋唐时期，随着时间的推移，并没有消退或者减弱，到了清代依然能够在街头市井和节日的娱乐活动之中看到。唐代的宫廷乐舞十分繁盛，我们知道，宋代的市民音乐逐渐兴起了，在多个典章史料和图像画册中，今人都可见宋朝的瓦市勾栏、街头表演中艺人们演出的这些杂技和杂耍民间艺术。

## 四、石窟艺术

位于新疆的克孜尔石窟千佛洞，是著名的佛教石窟群，占地面积广，有三平方公里，分布有四个石窟群。保留的壁画总面积有一万平方米，是中国古代西部地区历史延续最悠久的大型石窟群落。克孜尔石窟隶属于龟兹古国，据推测大约开凿于公元三世纪。这个地带是陆上丝绸之路交通的要塞，石窟雕像中保存有数量繁多的乐舞壁画，本文中所展现的很多胡乐人、胡乐器、胡乐舞、胡人小型乐队的形式，真实地展现了古龟兹国的音乐艺术文化。唐三彩胡人俑、胡乐人俑、胡舞人俑，不仅是技艺精湛的工艺品，也是可靠的研究中国古代音乐史的保贵文物。

甘肃敦煌莫高窟在河西走廊的酒泉市，于前秦时期建成。地理位置位于敦煌东南 25 公里处，经过上千年的风雨历程，形成了现如今所见的巨大规模。甘肃酒泉的榆林窟与敦煌的莫高窟有相似之处，内部的壁画、雕塑都是表现佛教内容的。在中原内地的西北边塞，以及中亚、西亚等邻近各国，发现的出土文物、石窟雕像，是我们今人现在了解中国古代甘肃地区和连接河西走廊的文化的宝贵资料。它们同典章文献一样，都是研究中国古代音乐舞蹈艺术的一级史料。这些规模不一、颜色艳丽、多种乐器、人物鲜活、神情多变、活灵活现的飞天女乐人、吹打男乐人，是甘肃石窟壁画中宝贵的文物遗产。

本论文中，就运用了甘肃敦煌莫高窟第 129 窟、180 窟、194 窟、197 窟、215 窟、217 窟、220 窟、331 窟、334 窟、335 窟、341 窟等，以及新疆克孜尔 38 窟伎乐、乐器、乐舞石窟壁画。

## 五、文学艺术

中国古代文学艺术在多个朝代受到了昭武九姓地区的影响。宗教的传入，魏晋时期、南

北朝时期传奇故事的传播，为唐代数量众多的笔记小说，提供了前朝的基础，拓宽了唐代文人墨客的写作范围、启发了唐代文学家的撰写思路。唐代出现了新创作出来的文学体裁，称作“俗讲”和“变文”。新的文学样式，集合了韵文、骈文、散文等写作体裁，文学家通过著述和撰文，能够将比较晦涩难懂的文字，用音乐说唱的形式，传播给广大民众，平民阶层受到正规的和良好的教化。这种言简意赅、一目了然、通俗易懂的文学形式，一经出现，便得到了各个阶层人们的喜爱，纷纷传唱相告。音乐不仅仅是朝堂上展示皇权与国威的载体、民间娱乐休闲的艺术形式，也可以是教化教育人们的合理手段。将音乐和文字相结合，运用韵文、音韵的方式宣讲仪礼、传承道义，带来良好的社会风潮，是历来已久的，也并不是唐朝所首先开创的。唐朝的说唱艺术、诗词骈文，都成为了文学创作的素材和题材，延伸了文学的研究范畴、提升了文学的研究价值。而唐宋时期直至之后元代所流行的传奇小说、戏剧弹词中为文字，都是依照着文学体裁的规章范式来创制和编辑的。

在古代，音乐和文学其实是相辅相成的，音乐中的歌唱艺术中的唱词（歌词），是文字的形式，往往具有合辙押韵、对仗对偶的特点，这就需要作词者（很多时候是文人、诗人或者作曲家自己），具有一定的文学修养。而好的文辞仅仅在文学界流传的范围也是不够宽阔的，作曲家将优秀的文词、韵文，加以作曲和改创，通过乐人们的演绎、歌唱家的献唱，可以使印刻在纸上的文字活起来，用乐音的传播、艺术的载体，来拉宽文学的接受面和受众层。很多文学家亦有不少有关音乐的专著与研究成果，文史学家，近人学者任中敏的《唐声诗》、《唐戏弄》、《教坊记笺定》等唐代文艺的专著，是研究隋唐时期文学与音乐融合的跨学科的典范。

文学艺术的发展和繁荣，与相关、相近的文化分支是相互作用、密不可分的，思路畅达、语言功底深厚的文学家们创作出了多篇或者多本与音乐、与胡乐人相关的文字作品。唐代的文学与音乐、舞蹈等相关艺术体裁关系紧密、交集甚多，很多文学家、诗人，多才多艺、妙笔生花，他们通过与胡乐人促膝交流、倾听胡人歌唱家的歌唱、观看胡人演奏家弹拨胡乐器、欣赏胡旋女在圆形舞毯上跳胡舞，来了解他们的音乐事迹、艺术人生，从而依次为素材，发挥写作功力，创作出来胡汉交融的文学。唐代的文学作品颇多，其中不少亦成为我写作本论文的参考文献和引用专著。唐朝有不少文学家写了音乐方面的古籍专著，在这些著者中，作者有的是政治家，有的是文学家，有的是音乐学家。书中列举、陈述、阐发了多个唐代的音乐事件、音乐人物、乐器曲目、乐舞体裁、其中当然也或多或少地囊括了西域昭武九姓胡乐人的轶闻趣谈，史料繁多，引人入胜。

## 六、诗歌艺术

唐代诗歌艺术是极其发达和繁盛的，诗人们创作的音乐诗、乐器诗、乐舞诗的数量也是不胜枚举的。在这时期，诗人的音乐诗篇的种类和题材是多种多样的，并且对于市民百姓和日常生活的关注度有所提升。诗人群体中既有达官贵人，也有出身平民的文人阶层。经粗略统计，《全唐诗》中的作者有两千余人，他们创作的诗篇遍及宫廷朝野与黎民百姓，生活的

方方面面，艺术体裁的各种形态。唐代的诗人吸取了前朝留存的优秀文艺精华，创作出了既可传颂、又可吟唱的名诗佳作。唐诗的兴盛除了前代多朝的积累、文人杰出的才能，与中晚唐时期宴会上的酒宴歌令的兴起也有一定的关联。在薛用弱的《集异集》中，就记载了作曲家运用诗人高适、王昌龄、王之涣诗词中的文字作为歌词，通过谱曲和二度创作，继而由女乐人演唱的奇闻趣谈。三位鼎鼎有名的大诗人，相约在酒楼茶肆，听到附近的歌者，正在演唱他们的诗篇，在把酒言欢、唱曲歌声之中，唐诗的传播范围更广了，音乐与诗词的联系也更加频繁了。

唐代出了很多有名的诗人和诗作，据笔者查阅和归纳，音乐诗的数量及其广泛，涉及到：乐器、乐人、乐舞、歌唱、音乐机构、音乐现象等等。而白居易的《琵琶行》、《胡旋女》、《小童薛阳陶吹筚篥歌》；薛逢的《听曹刚弹琵琶》；杜甫的《观公孙大娘舞剑》；李绅的《悲善才》；顾况的《李供奉弹箜篌歌》；李颀的《听安万善吹筚篥歌》、《听董大弹胡笳声》、《送康洽入京进乐府歌》；李贺的《李凭箜篌引》；卢肇的《湖南观<双柘枝舞>赋》王建的《凉州行》；杨巨源的《听李凭弹箜篌歌》等等，都是有关胡乐、胡乐人、胡乐器、胡乐曲、胡乐舞的唐代名诗名篇。

唐代合辙押韵的格律诗日趋成熟，音乐与诗歌也向着多元化、深层次、广范围、多形式的方面，于纵深方面积极联系与稳步发展。在音乐、舞蹈等艺术文艺双双进步的敦促和积极影响之下，产生了声诗、戏弄、骈文等音乐文学诗歌的新体裁和新形式。唐代的多个诗人可谓半个“音乐家”，李白、王维、白居易的音乐诗篇不胜枚举，他们对于唐代乐器、唐代乐人、唐代舞蹈、唐代歌女等唐代音乐的各个方面，都很关注，并且用自己擅长的诗词方式，进行记录。这个时期的唐诗与音乐，有着一脉相承的文艺脉络，有着互动互进、共同繁荣的相连命运。各位诗人的诗词的格律、风格、用词、语句、长短、韵味，不尽相同，也各有特色，但是他们所体现出来的大唐诗人的时代烙印、文体流派、创作情节，却有着异曲同工之妙，却是相差无异的。丰富的、律动的、有声有色的音乐与高雅的、鲜明的、格律相配的诗词，有机地在唐代结合起来，而形成的唐代音乐诗，是我们古代音乐史和古代文学史中，宝贵的史料财富和文学经典。

## 七、绘画艺术

音乐与美术都属于艺术门类，是有共性的，音乐是听觉的艺术形式，绘画是视觉的形态。在史料或图像专著中，笔者可以看到，不少乐舞演出、乐器演奏的场景和画面，由画家记录和描摹了下来。唐朝的长安是一座国际性的大都市，有大量的昭武九姓的外族移民入住，一些著名画家也和胡乐人一样，随着商队或者使臣纷纷来到长安，从事文艺工作，传授西域绘画艺术。隋唐时期，波斯文化开始影响中原文化，中国绘画在题材、内容和表现手法等方面进入到一个新的高峰时段。许多画家在使用画法的同时，又与中原传统的绘画相结合，形成了新的具有民族风格的特色绘画风格。骆驼胡人俑、胡人乐俑、胡人舞俑的发现，反映了丝绸之路经济带上文化的繁荣。

与音乐艺术、舞蹈艺术相似，西域的绘画也同中原有着很多的联系，不仅体现在中原画家吸收昭武九姓地区的绘画技法，借鉴带来艺术表现形式；也表现在西域的画家进入中原地区，积极地向中国画画派学习。中原地区除了吸收以外，还积极向外传播本国的绘画技巧。伊斯兰帝国的大食国可见中国内陆的画家献艺，史籍上也可见东亚朝鲜地区的新罗王曾以高价在中国收购名家的记载。隋代和唐代，包括之后的五代，著名的画家频出，贡献了多个传世佳作：《韩熙载夜宴图》、《阆苑女仙图卷》、《合乐图》、《敦煌唐宋国夫人出行图壁画》、《宫乐图》等等。

西域少数民族的艺人们为大唐贡献了多种才艺，西域地区除了有胡乐人，也有胡人画家。于阗地区胡乐人尉迟青善吹筚篥、尉迟章是吹笙的高手；同样出于该地区的尉迟跋质那、尉迟乙僧将少数民族画风带进了中原地区。尉迟家族的两名画家特别热衷于人物画与花鸟画，所作的扇画还价值千金，还毫不吝啬地将透视学与晕染法传到了中原地区，由于专攻丹青，受到于阗王的赏识，被推荐到长安之后，被加封官爵。康国有善琵琶的康昆仑、善歌的康治；也出了以擅长画奇珍异兽而闻名中亚的画家康萨陀。康国的康萨陀钟情于动物画与人物画，入唐后，所绘的变化多端的佳作，令大唐中原画家也叹为观止、大加称赞。

## 八、总结

隋唐时期是我国古代文学和艺术史上最为灿烂和辉煌的朝代，唐朝的音乐、舞蹈、百戏、石窟、文学、诗歌、绘画，在历史上处于高峰的发达繁荣状态。唐代的统治者们秉承着文明开放、兼收并蓄的理念和政策，吸收和接纳了来自昭武九姓西域的各种文化和艺术形式。

一，从音乐方面来看。来自西域地区的胡乐人带来了充满异域新声的胡乐、胡乐器、胡乐曲、胡歌曲。他们在市井街头表演西域的音乐、唱起来自边塞地区的胡曲，弹奏从遥远中亚绿洲城邦小国带来的胡乐器，给本土的百姓带来了新颖的胡风胡音。在宫廷之中，也可见到胡乐官的身影，他们发挥才智，将胡部的曲调融合到大唐的雅乐和俗乐之中，形成了雅、俗、胡并举的盛况。昭武九姓曹国两大家族善琵琶、米国的米嘉荣善歌唱、于阗地区的尉迟章善吹笙、龟兹地区的白明达善作曲。二，从舞蹈方面来看，胡舞中的女子跳的旋转如风的胡旋舞、男子跳的腾跃有力的胡腾舞、用鼓伴奏配饰丰富的柘枝舞风靡了长安都城，掀起了阵阵胡风，而泼胡祈寒舞、狮子舞，则是市民阶层中喜闻乐见的舞蹈形式。昭武九姓地区的安国舞人有安叱奴、安未弱、安辔新。三，从百戏艺术来看。西域的幻术、杂技、杂耍、魔术、婆罗门一类的艺术形式，来到中原以后，给本土中原人民的娱乐休闲，又提供了一个渠道和方式。这种惊险刺激、形式多样的百戏幻术的表演之中，也加入了音乐和舞蹈的元素。在昭武九姓的胡人之中，米国的米禾稼和米万槌善婆罗门，天竺地区也是善幻术的婆罗门群体的聚居国家。四，从石窟艺术来看。在新疆克孜尔石窟、甘肃敦煌石窟、榆林窟、洛阳龙门石窟、及各地的雕塑、壁画中，可见丰富多彩的胡乐人、胡乐器、胡乐舞、胡乐队。这些保存完好、栩栩如生、色彩斑斓的石窟群像、壁画雕像、出土乐人俑、舞人俑，也成为了我写作此论文的重要参考图片。五，从文学艺术来看。唐代文学与音乐的结合是相当紧密的，

文学家创作的文辞，经过作曲家的加工和二度创作，形成了可歌可咏的音乐形态，而通过音乐体裁的传播和推广，也有利于文学作品的广泛传播，成为更多人熟知的佳文著作。六，从诗歌艺术方面来看。李白、杜甫、王维、白居易、李贺等唐朝诗人文采斐然，创作了多首音乐诗，异国风情的西域边塞诗，脍炙人口，流传至今仍津津乐道。其实诗歌与文学作品有相似之处，都是文字艺术，通过将唐诗中合辙押韵的诗词念唱出来，推动了唐代包括胡乐艺术在内的音乐文艺的兴盛与繁荣。七，从绘画艺术来看。除了本文所着墨论及的唐代西域地区的胡乐人和胡舞人，昭武九姓国家也培养了不少西域大画家，他们也与中原地区的同行们有着深入而广泛的交流。从这里也可以看出，隋唐时期，艺术的发展、人员的流动、学识的传播不论从横向上，还是纵向上，都是极其广袤的。

昭武九姓西域的艺术与中原的多项文明的艺术形式，相互融通，形成了汉族与少数民族之间多民族的汇流、贯通的盛世景象。隋唐时期，不论是陆上丝绸之路，还是海上丝绸之路，道路都是畅通无阻的。由于路途的贯通，中国边戍边塞地区与亚洲中部、东部、西部一带，与内陆有着多朝代和多时期的长久友好往来和交流。隋唐时期，继承了前朝魏晋、南北朝时期的优秀音乐、舞蹈与文化艺术，是在前人打下的基业之下，获得的举世瞩目的成就；同时也将积累下来的质量上乘、保留完好的文艺形式又传承到了五代及宋朝，对之后的各朝各代，也有着广泛而积极的影响。整体上阔的气势与开放的环境，是所处的特定时代所造就的。大一统王朝所展现的多民族、多地区的华章盛景，是社会历史中绚丽夺目的魅力篇章。唐代时期，继承和借鉴了从汉至隋优良的传统，有选择的吸纳了新鲜而多元的养分，从而绽放出了带有这段时期历史烙印的文艺之花，对人类文明和文化发展，做出了表率，产生了积极的影响。

# 结　语

隋唐两朝是我国古代实行文明开放、包容兼收、海纳百川理念的稳定王朝，不仅与边疆、边塞少数民族有着友好的往来，还与周边东亚、西亚、中亚地区、昭武九姓绿洲国家有着密切不断的联络。交流的范围也是很广泛的，经济、商贸、文化、艺术等各个方面。中华民族从古至今都是一个多民族的国家，处理好民族关系、与周围睦邻和善相处，是唐王朝执政期一贯的方针和政策。唐代的都城长安城人口众多、高度发达，自然而然地吸引了来自多个国家和地区的文艺爱好者，以长安城、洛阳城为核心的唐代大都市，对周边的地区和小国来说，是极其具有向心力和凝聚力的。唐代从高祖时期开始，多个帝王均以恢弘的气魄与不凡的风度，汲取着优秀和先进的外来文化中的精华部分，在提高国民修养、提升国家艺术、文化氛围方面，做出了杰出的贡献。西汉的张骞创造性地开通了陆上的丝绸之路，“张骞出使西域之后，北方的匈奴和西方的游牧民族成为汉代胡人的主要来源。”[①]说明各方面的交流都离不开畅通的道路，一旦交流的通道贯通，其他方面的往来，也会紧随其后地相应地运作起来。

从音乐和舞蹈艺术上来看，其实在北魏、北齐时候就已经有西域的胡人出现在中原地区了。他们不顾路途的遥远，不远万里从阿姆河与锡尔河一带，来到令他们向往的华夏文明之地。他们因为商业、经贸、旅游、通婚、入仕、艺术等原因进入大唐，当时在宫廷内外、民间街巷，到处都可以见到胡乐人之貌、听到胡乐之声。不论是隋朝初年刚制定的七部乐的编制，还是盛唐完成的十部乐的编制中，都有诸多西域外来音乐的加入，并且音乐以这些地方的国名和地名来命名：龟兹伎、疏勒伎、高昌伎、天竺伎等。后来，又有了坐部伎和立部伎的形制，内有歌曲、舞曲、歌工、舞人，同样是包含了诸多的西域乐部，这充分说明胡人音乐与胡人舞蹈，已经与中国固有的乐舞形式，合二为一，融为一体了。

中国历来是多民族的国家，汉族人民和少数民族人民不分你我，都是创造中华文化的一份子。隋唐时期疆域辽阔、经济提升、人口众多，手工业发达，为众多优质的乐舞、艺术文化融入中原，提供了背景条件和有利的格局态势。这些合适和宜人的条件促使了汉乐与胡乐的交融与兴盛，西域的音乐和舞蹈艺术来到中原之后，除了自身发展以外，还积极地与中原固有的艺术形式相融合，胡部新声、新声二十八解、胡汉交融就是极好的例证。胡音胡韵是隋唐艺术史上和音乐史上所不可或缺的重要组成部分，各民族的交流与互动从中体现得淋漓尽致。

汉代至魏晋时期，不光是昭武之地的胡人进驻中原，一些边境的小民族，例如：鲜卑、羯、柔然、敕勒、高句丽、匈奴等，也陆续在边陲或中原地区出现和活跃。从史料中，可以得知，早在东汉时期，汉灵帝来自于昭武九姓西域的人们，就陆陆续续地带来了西域的特产，从衣食住行到乐舞幻术，可谓包罗万象，异彩纷呈。北周武帝的时候，康国、龟兹等城邦国

① 朱浒：《汉画像胡人图像研究》（博士论文），上海大学，2012。

家，跟随着随行的队伍，带来了来自少数民族的音乐、乐曲、乐人、歌舞、女姬等，与此同时，还将他们地区优秀的音乐理论传播给了中原的音乐家，对我国乐律、律制的发展，也有积极的影响。琵琶是西域传来中原内地的乐器，少数民族的音乐家用琵琶来定律，从乐律学方面来看，对宫廷燕乐的进步，产生了促进的作用。北朝大量吸收了来自天竺、疏勒地区的音乐形态，从魏晋以来，中国边塞和边境地区的音乐家和舞蹈家，便纷纷将各自国家多种艺术形式带来中华一带，给本土一贯的传统和保守的音乐，带来了新鲜感和少数民族元素。

隋朝的文帝实行了开皇之治，明智地传承了前朝的乐舞文化，还特地在宫廷中设置了七部乐的乐队编制，西域来华乐工的数量也呈现上升的趋势了。隋文帝杨坚是个热爱音乐的君王，不仅颁布了大量的有利于整个朝代的音乐政策，本人还会亲自制作琵琶并演奏，是史料中明确记载的好乐皇帝。皇室中的乐官、大臣等汉族高层阶级，将传来的音乐曲调，根据本土人的审美习惯和潮流爱好，进行了二度创作和汇编，新作的曲子，已经传播和推出，便大受各方人士的欢迎和赞许，从而推动了浓厚而繁盛的文艺氛围。隋代和唐代都是高度发达且政治稳定的时期，交通便捷、国力强盛、文化包容、乐舞显著，地域广袤、声名远播，为南北朝经济文化的贯通和交融、为丝绸之路沿线地带的互动互学，提供了绝对优势的大环境与大背景，因此昭武九姓西域地区的人员前来的频次是非常频繁的。他们因为经商、为官、婚姻、具有才艺，而纷至沓来。不仅仅西域的音乐形态被吸纳到了中原地区，我们传统的音乐形式也散发着独特的魅力，辐射到了邻近的亚洲国家，并且广受赞誉，这就充分说明了中华乐舞的形态，对于其他国家而言，也是有着极强的吸引力和关注度的。

唐代社会举国上下，从衣食住行、器具服饰到音乐文艺，都受到了刮起了“胡风”的热潮。在长安城的大街小巷，都可见穿着胡衣胡服的胡人，中原人士也加入到穿胡族服饰的浪潮中了，胡帽、胡衣、胡裙、胡鞋、胡靴，都是本土人士热衷和追捧的潮流。在街市商店，亦可见到售卖胡瓶、胡酒杯、胡物、胡器、胡食、葡萄酒等胡物、胡食、胡酒。与胡人进入中原一道，随同前来的还有马匹和骆驼，这些也是典型的胡族动作。除此之外，在幻术之中有表演的孔雀、汗血马、狮子等杂技、杂耍活物，也见诸于繁华的都城中心。

来到长安都城的西域胡人，有经商的、有为官的，不少胡姬在茶楼酒肆卖酒，会唱胡曲、跳胡舞、弹胡乐器，吸引了大量唐代中原人士。在唐代入华的胡人中，还包括一些贵族和部落的首领，他们进入中国以后，大多数都参与到唐宫廷政权中了，成为唐朝政府的官吏或将领。大批胡人还依靠自己的技艺留在了中原，这其中除了胡乐人和胡舞人，还有很多会幻术、魔术、杂技、杂耍、婆罗门术的胡族艺人们。

中原的艺术家们其实与西域的胡人音乐和舞蹈也有着紧密的联系。他们之中有的会弹拨弦类胡乐器、击打鼓类胡乐器，有的与胡乐人有琴技方面的切磋比赛，有的会跳胡舞，有的撰写了胡乐器的专著，有的会唱胡曲、弹胡乐、改创胡调。这些乐人演奏乐器、歌唱胡曲、伴奏胡乐、作诗赞颂胡女姬、创作与西域音乐相关的文学作品，音乐美学思想显著、音乐理论著作繁多。具体来看，很多中原乐人与胡乐、胡乐人都有着或多或少、密不可分的关联，

他们通常在琵琶、筚篥、羯鼓、笛子、声乐、诗词歌赋、歌舞散乐、音乐理论、对外交流方面，有突出的功绩。而太常寺、梨园、教坊中则储备了大量的才艺绝佳的宫廷上层阶级的乐官和乐人，是隋唐时期音乐文化取得突破飞跃的顶梁柱。通过了解中原乐人与昭武九姓胡乐人、西域之地的音乐的联系，有利于阐明汉族与少数民族之间的联系，进而对于民族融合、多乐部之间的整编、配合，宫廷与民间多种乐曲、舞曲的交融，有积极的意义。

隋唐时期的统治者采取了正确的音乐和舞蹈的理念，将本土优秀的文艺传播到西域，而同时也将对方异国新鲜的乐舞文化吸纳到自己的地域。大唐的街道上，随处可见化着胡妆美艳动人的胡姬，穿着胡服深目高鼻的胡商。而宫廷朝堂上，胡人也参与到了政事之中，任职当起了胡文官与胡武官，当然也有与音乐相关的胡乐官。就连胡人从家乡骑行，一并带入中原的胡马和骆驼，都成为了少数民族风格显著的胡地动物。唐人们对西域的各种新鲜事物和人物，都抱有极大的热情和积极性，一时之间，胡风和胡乐遍布整个中原地带。他们听胡乐、唱胡歌、看胡舞、欣赏胡曲、穿胡服、戴胡人的饰品，给之前传统而单一的生活，增添了很多乐趣和情趣。这么样大规模、广范围的胡风潮流和景象，引得很多唐代的大诗人创作诗词，大文学家撰写著作，大画家描绘胡人演奏、演唱和表演，加以记录和夸赞。

隋唐时期的胡乐有龟兹乐、西凉乐、疏勒伎、高昌伎等；胡乐人按国别和地区来划分，可以分为安国、米国、石国、曹国、康国、疏勒地区、天竺地区等；按照技艺来划分，有会琵琶的、吹笙的、吹筚篥的、善歌唱的、善婆罗门的、善优伶的、精通乐律的、会作曲的等。从乐器方面来梳理，胡乐器分为琵琶、五弦、箜篌类的拨弦乐器；筚篥、羌笛、胡笳一类的吹管乐器；腰鼓、铜钹、都昙鼓一类的打击乐器。这些造型各异、形制多样、演奏方式多种的胡人乐器在新疆克孜尔石窟、甘肃敦煌石窟中都能见到保存完好、颜色鲜艳的壁画雕像。

胡乐人的姓氏往往是与他们所居住的国家名所对应的，因此何国的胡乐人姓何、康国的胡乐人姓康、米国的胡乐人姓米、曹国的胡乐人姓曹。本文中所提及多次的“昭武九姓”其实并不是只有九个国家，昭武地区、阿姆河和锡尔河一带的小国数量是远远多于九个的。而根据笔者的对照和对比，各个古籍中对于哪九个国家，内容记录也是不完全一样的。但这并不妨碍本论题的阐发，只要是地理上和地图上，昭武范围之内的地区和国家，都可以被统称为和认作是“昭武国家”。

从具体的音乐才艺来看，昭武九姓西域的胡人们各显神通、技艺非凡。概述地说，有善演奏琵琶的两个曹氏家族；善胡舞的安国舞人；米氏家族中多才多艺的父子胡乐人；善作曲、理论、乐律的胡乐人；会吹奏管类筚篥、笙的西域乐人；有魔术变幻色彩的天竺地区的婆罗门群体等等。胡乐人的人数就像中原乐人一样不胜枚举，而根据人物音乐贡献的大小和史料上明确姓名记载的多少来看，他们所具备的音乐艺伎、舞蹈技艺，是完全可以与本土艺人、音乐家、舞蹈家所媲美的。

根据陈旸《乐书》的记载，以八音分类法为例，胡族的乐器，囊括了所有分类，并且数量是非常庞大的，据不完全统计，史料中明确记载是乐器名就有一百多种了。在这其中，还

有分支众多、体制巨大的琵琶家族、箜篌家族、筚篥家族、革鼓家族。笔者认为，这些乐器都是从属于一个主要的母乐器，根据演奏场合、时代发展、具体曲目的要求，而进行了合理的加工和改创之后，形成的新的乐器，但是其主要的演奏法、发声原理、构造声响，还是与母乐器非常相近的。弹拨类的琵琶又分为四弦琵琶、五弦琵琶、曲项琵琶、阮咸；箜篌大家族又可细分为：胡箜篌、竖箜篌、凤首箜篌几种；筚篥、贝、义嘴笛、胡笳、羌笛则是胡部吹奏乐器的主要成员。打击类的乐器就更多了，除了铜钹以外，有鸡娄鼓、腰鼓、毛员鼓、答腊鼓、羯鼓等等，革鼓类的乐器，形制相同、演奏方法相近、大小也差不多。

而胡人的乐舞艺术也是十分发达的，由胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞三种舞蹈组成。胡腾舞来源于石国，主要是男舞人来演绎，表现了男性胡人腾跃有力、刚健强壮的舞蹈特征。在河南安阳北齐范粹墓、唐代苏思勖墓乐舞壁画、敦煌莫高窟第 220 窟乐舞图、宁夏盐池唐墓图像、湖南长沙窑中的胡人舞中，均可见胡腾舞的舞姿。胡旋舞起源于康国，主要由女性舞蹈家来承担，有旋转如风、敏捷迅速的特点。有趣的是，不管舞者怎么旋转、跳跃、翻动，双脚都不会离开脚下的小圆舞毯。我们今人在宁夏何姓墓舞蹈图、敦煌第 220 窟、341 窟、215 窟、197 窟乐舞壁画中还能见到胡旋女的动人舞容。柘枝舞虽然从名称上来看，并没有明显的胡人和胡风特点，但也有着伴奏乐器丰富、发型配饰多元、舞姿舞态引人入胜、有胡小儿（孩童）的表演等诸多特点。柘枝舞的始源在学术界有石国、四夷一带、西域中亚，三种地方的探讨。至今还能在西安的唐兴福寺残碑、唐大雁塔石刻图、敦煌第 217 窟乐舞壁画中了解柘枝舞的形态特征。

胡乐人们多生活在水源充足、畜牧业发达、马匹和骆驼成群的绿洲城邦小国，最大的一个国家就要数康国了，这些地方远离中原中心地区，是位于中国的边疆边戍地带与亚洲东部中部地区的。总体来看，处于阿姆河与锡尔河、塔什干、乌兹别克斯坦撒马尔罕附近。昭武九姓的国家在地理上是相互靠近与连接的，由于年代久远且在各个古籍史料和文献记载中，名称不一，因此多个小国有好几种国名的称谓和称呼。

由于胡乐人的地理位置和环境的影响，其与中原人在外貌和服饰方面也有很多的差异之处。胡人们戴的胡帽式样多种，穿的胡服简洁便利，化的胡妆美艳动人，披的胡裙长至及地，蹬的胡靴舒适合脚。在隋唐是十部伎、坐部伎、立部伎之中，也可见多个国家和地区乐工、舞人的穿着、打扮、服装、配饰。大唐长安城的人民，看到这样新颖的装扮、西域的风潮，感到颇为新鲜，纷纷穿戴和仿效。胡人特别喜欢戴胡帽，帽型有长款、尖顶、幞头帽等；衣服较为宽松，长短不一，配备腰带，有的及膝、有些及地；胡靴多为皮革制成。女性胡人的发饰多种多样，胡裙多为长款，颜色缤纷，款型多样。值得一提的是，中原女子学起了胡女的装扮和化妆，常常描眉涂粉、扮妆弄发、纱巾蒙面。可见，除了音乐舞蹈，胡物胡器，胡人的方方面面都传入了大唐，并被各个阶层的人士所接纳和模仿。

胡人们的外貌也是与中原本土之人有区别的，他们通常深目高鼻、头发卷曲、胡须旺盛，脸部轮廓和棱角鲜明，具备西域人种的长相和外貌特征。胡乐人们都有着身材高大健壮、毛

发旺盛、皮肤黝黑，眼眸深邃、鼻型高挺、须髯繁密、头发乌黑而弯曲的大众特点。男性胡人多将头发置于两耳耳边，女性胡人将长发盘于脑后。也有些胡女姬皮肤肤色偏白，略施粉黛，长发拖至地面，未婚少女编发垂于头后，已婚妇女用珠宝翠石作发饰，将头发盘起束起于脑后。各个昭武之国的胡人之间长相相似，但与中原人士在外貌和长相上，有着很大的差异与不同。

我们在诸多正史之中，唐代的笔记小说之中，石窟壁画、胡人图像中，均可见到不远万里，千辛万苦来到大唐的西域的音乐家和舞蹈家们。宫廷音乐由于加入了胡乐，改创之后形成了胡部新声，使得正统的雅乐、多元的俗乐和异域的胡乐，三乐融合，汇合成为了综合化的音乐态势。胡乐在宫廷中的地位逐步提升，胡乐官还经常受到皇室的封官授爵，开府嘉奖，而在民间，胡乐人在市民表演、节日庆典、娱乐休闲活动也也起到了渲染气氛的作用。在统治者的政策扶持和推崇默许之下，胡乐与中华传统的清商乐、宫廷的雅乐，合而为一，显示了最高统治者包容开放的观念和思想。多部伎和坐部伎、立部伎中多有胡乐、胡乐器、胡乐舞的身影，这些在宴飨礼乐、朝堂上下演奏的音乐，中间也是携带者胡音胡韵的元素。

胡乐在唐代音乐的发展过程中，对胡乐、俗乐、雅乐的融合起到了关键性的作用。在宫廷音乐机构中，有胡乐官创制新曲、创作新声、演奏胡乐器、演绎胡乐舞。宫廷中有专门的教习胡部族音乐的官员，他们对于胡人带来的歌曲、乐器、曲调、曲风了如指掌，配合中原人们的审美特征和音乐观念，进行二度加工和二度创作，最后形成的胡、汉交融的音乐，大受最高统治者的赞叹和褒奖，并在朝野之中广泛地推行和使用。民间也有胡乐的乐音、胡舞的身影，乐人们融合中原俗乐、俗曲，舞者们加进本土软舞、剑舞，丰富了传统的乐舞形态，增进了双方艺人们的了解和沟通。除了常规的音乐和舞蹈形式和体裁之外，一些具有魔术、幻术性质的婆罗门、杂耍、百戏、散乐、杂技等娱乐休闲样式的艺术形式，也在节日仪式、庆典活动中展示和表演。

唐人文韬武略，在音乐、歌舞、文学、绘画等文艺分支各方面成就都能达到世界先进水平，这与唐人兼收并容、开朗文明的性格，能歌善舞的民族特点是分不开的。胡乐人给宫廷和民间都带来了西域少数民族的音乐形态，不论是音响乐音，还是服装搭配，都是极其新潮的。胡舞人带来的舞蹈与中原传统的舞蹈差异明显，同时有些还伴随着美好的希望和愿景。西域的杂耍和幻术给娱乐活动单纯的长安市民带来了惊险刺激和冒险奇幻的感官体验。新疆、甘肃、山西各地的石窟艺术，是丰富的胡乐人、胡乐器、胡乐舞、胡女姬的图像资源。通过唐代文学的文字和文体，扩大了胡乐和胡乐人的知名度，二者相辅相成，齐头并进，带来了良好的“抱团”效应。唐代诗人众多，唐诗与音乐的结合，有利于将诗词扩散地更为广泛，同时也使得胡音和胡韵更加流行和广为人知。同音乐艺术一样，唐代的绘画艺术，也是有着中原与西域的双向交流、互通有无的综合特点的。当时上到帝王将相，下至商贾百姓，族类不分等级。当时国际交流开放畅通、国内民族平等，无种族歧视，皇室和平民都接受西域来的胡乐这种新鲜事物，胡乐人这种异国人种。胡姬、胡商、胡僧、胡伎等来自不同民族、不

同国家的胡人，与中原人民长期杂居，互相了解，互通婚姻，共同创造出了辉煌又灿烂的隋唐文化。大唐文化思想大规模地传播到世界各地，产生了深远的影响。唐代积极吸取西域和外族的优秀文化艺术，加以创制发展，潜移默化中也提升了宫廷皇室以及生活在中原的子民的修养与精神面貌。汉族与诸多少数民族之间各方面汇合融通，也进一步加强了本族整体的艺术与文化水准。

在笔者看来，唐代音乐文艺的"胡化"现象，是诸多文化现象聚集综合的一种表现形式。在汉文化传统的基础上，对待胡乐，采取的是取其之长，融会贯通的理念和做法，并非一味的接纳和全盘接受。唐代社会的胡化风潮流行了很长的时间，街市的女性学习胡妇女的化妆技巧，市井的男人身着胡人的服装，宫廷引进胡人乐官，朝廷内外都传播着西域的胡乐新声。汉族对于有利于本民族发展的异族文化，始终坚持着吸收、消化、融合、创新的理念，因此隋唐王朝的雅乐、俗乐、胡乐，才能和谐地融合起来。在中原本土，根深蒂固的汉文化，自始至终占据着主导地位，汉民族早悠久历史的进程中，积累起来的成果和文艺，有着几千年传承的积淀，宝贵的精神财富是不可能一朝一夕建立起来的，唐王朝对待胡乐，是通过一系列保护和转化方式，使其达到胡汉交融的完美组合的，这体现了统治者在汉魏以来就实行的对待异域文化的一贯态度。"去其糟粕，取其精华"，有选择地接受和加工改编，最终成果并不是中原音乐被一味"胡化"了，而是与汉文化相融合了。胡人进入长安城，在唐代之前就存在，隋唐时候是高峰期，并且隋唐进入中原的胡人，是胡乐的主导和先锋力量，他们占据着西域人群的绝对地位。唐代的胡乐新声就是一个典型的例子。胡乐最初进入中国是后汉及两晋时期，大规模地涌入是北魏之后。胡乐进入中原之初，是胡乐人用胡乐器演奏，后来胡乐曲和胡乐器走向了宫廷。中唐时候，汉乐人又逐渐增多，渐渐代替胡乐人来演奏、演唱、舞蹈，旧唐乐及胡乐调迈向了"汉化"的过程。唐代社会中传统汉文化与异域文化的结合，是中国文化史上浓墨重彩的一部分，它促使古老的华夏文化增添了胡韵。上千年的华夏文化在开放的大环境中，博彩众长，经过吸收外来文化以后，完善了唐代文艺博大精深的体系，汲取适合本民族发展前进的，有利于自己文化发扬光大的元素，来繁荣文艺事业，使中华文明在国际大舞台上的一席之地更加有说服力，从而更加焕发出炫彩耀眼的光芒。

# 参 考 文 献

（按第一著者姓名汉语拼音排序）

## 一、中文参考文献

### 1，古籍史料

[唐] 白居易：《白孔六帖》，北京：清华大学出版社，2003。

[唐] 白居易：《白氏长庆集》，上海古籍出版社，1994。

[东汉] 班固：《汉书》，北京：商务印书馆，1934。

[唐]崔令钦：《教坊记》，北京：中华书局，1962。

[唐] 杜佑：《通典》，北京：中华书局，1988。

[唐] 段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局，1985。

[南朝] 范晔：《后汉书》，北京：中华书局，1975。

[唐] 房玄龄：《晋书》，北京：中华书局，1974。

[宋] 郭茂倩：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979。

[清] 嵇璜：《续通典》，杭州：浙江古籍出版社，2000。

[唐] 李绰：《尚书故实》，北京：商务印书馆，1936。

[宋] 李昉：《太平广记》，上海古籍出版社，1987。

[唐] 李延寿：《南史》，北京：中华书局，1974。

[唐] 李延寿：《北史》，北京：中华书局，1975。

[唐] 令狐德棻：《周书》，北京：中华书局，1975。

[唐] 刘餗：《隋唐嘉话》，北京：中华书局，1979。

[唐] 刘餗：《唐国史补》，上海：古籍出版社，1979。

[后晋] 刘昫：《旧唐书》，北京：中华书局，1975。

[元] 马端临：《文献通考》，上海古籍出版社，1987。

[唐] 南卓：《羯鼓录》，上海：古典文学出版社，1957。

[宋] 欧阳修：《新唐书》，北京：中华书局，1975。

[清] 彭定求：《全唐诗》，上海古籍出版社，1986。

[宋] 司马光：《资治通鉴》，北京：中华书局，1956。

[汉] 司马迁：《史记》，北京：中华书局，1975。

[明] 陶宗仪：《说郛》，上海古籍出版社，1988。

[宋] 王溥：《唐会要》，北京：中华书局，1955。
[宋] 王谠：《唐语林》，北京：商务印书馆，1935。
[宋] 王钦若：《册府元龟》，上海古籍出版社，1987。
[宋] 王钦若：《册府元龟》，南京：凤凰出版社，2006。
[宋] 王溥：《唐会要》，北京：中华书局，1955。
[宋] 王应麟：《玉海》，南京：江苏古籍出版社，1987。
[北齐] 魏收：《魏书》，北京：中华书局，1974。
[唐] 魏徵等：《隋书》，北京：中华书局，1975。
[唐] 玄奘：《大唐西域记》，北京：中华书局，2012。
[唐] 姚思廉：《梁书》，北京：中华书局，1973。
[宋] 乐史：《太平寰宇记》，北京：中华书局，2000。
[唐] 张固：《幽闲鼓吹》，北京：中华书局，1958。
[清] 张英：《渊鉴类函》，上海古籍出版社，2008。
[唐] 朱景玄：《唐朝名画录》，成都：四川美术出版社，1985。

## 2，近代专著

[日] 岸边成雄：《唐代音乐史的研究》（上下册），台湾：中华书局，1973。
白至德：《大繁荣中古时代·隋唐》，北京：红旗出版社，2017。
陈海涛、刘惠琴：《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》，北京：商务印书馆，2006。
陈文和、王小盾：《任中敏文集·唐戏弄》，南京：凤凰出版社，2015。
程旭：《唐韵胡风：唐墓壁画中的外来文化因素及其所反映的民族关系》，北京：文物出版社，2016。
冯文慈：《中外音乐交流史：先秦——清末》，北京：人民音乐出版社，2013。
关也维：《唐代音乐史》，北京：中央民族大学出版社，2006。
金家翔：《中国古代乐器百图》，合肥：安徽美术出版社，1994。
李西林：《唐代音乐文化研究》，北京：文化艺术出版社，2014。
[日]林谦三：《东亚乐器考》，上海书店出版社，2013。
罗昊、赵永：《千秋盛世图说隋唐五代》，北京：商务印书馆，2016。
毛水清：《唐代乐人考述》，北京：东方出版社，2006。
秦序：《中华艺术通史·隋唐卷 上编》，北京师范大学出版社，2006。
荣新江、张志清：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》，北京：图书馆出版社，2004。
单海澜：《长安粟特艺术史》，西安：三秦出版社，2015。

田青：《中华艺术通史・三国两晋南北朝卷》，北京：北京师范大学出版社，2006。
王克芬：《中国舞蹈史・隋唐五代部分》，北京：文化艺术出版社，1987。
向达：《唐代长安与西域文明》，北京：商务印书馆，2015。
许序雅：《唐朝与中亚九姓胡关系史研究》，兰州大学出版社，2012。
杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，2008。
张燕：《汉唐丝绸之路》，西安：西安出版社，2015。
赵维平：《中国与东亚音乐的历史研究》，上海音乐学院出版社，2012。
中国舞蹈家艺术研究会舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1996。
朱浒：《汉画像胡人图像研究》，北京：生活・读书・新知三联书店，2017。

## 3，中文辞典

中国大百科全书总编辑委员会：《中国大百科全书・音乐舞蹈卷》，北京・上海：中国大百科全书出版社，1989。
中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐词典》，北京：人民音乐出版社，2007。

## 4，图像专著

刘东升、袁荃猷：《中国音乐史图鉴》，北京：人民音乐出版社，2008。
乾陵博物馆：《丝路胡人外来风》，北京：文物出版社，2008。
《中国音乐文物大系》总编辑部：《中国音乐文物大系・甘肃卷》，郑州：大象出版社，1998。
《中国音乐文物大系》总编辑部：《中国音乐文物大系・新疆卷》，郑州，大象出版社，1999。

## 5，论文

曹川：《从琵琶用弦的演变看唐宋时期的胡乐华化现象》，北京：《中国音乐》2014（4）。
刘晓伟：《粟特乐舞入华及其成因》，北京：《音乐研究》2016（4）。
罗希：《唐代胡乐入华及审美问题研究》（博士论文），西北大学，2012。
任方冰：《中古入华粟特乐舞及其影响》，北京：《音乐研究》2016（4）。
赵喜惠：《唐代中外艺术交流研究》（博士论文），陕西师范大学，2012。
朱浒：《汉画像胡人图像研究》（博士论文），上海大学，2012。

# 二、英文参考文献

Laurence Picken and Noel Nickson: *Music from the Tang Court*, Cambridge University Press,2000。
J.A.VanAalst:*Chinese music*, Cambridge University Press, 2013。

# 参 考 图 片

## 绪 论

## 第一章 隋唐时期乐人的来源与构成研究

### 第一节 隋唐时期的乐人研究

#### 一、南北朝至隋代的乐人

图 1-1-1-1 唐 尉迟乙僧 《舞姬图》（一） 参引自：《汉唐丝绸之路》

图 1-1-1-2 唐 尉迟乙僧 《舞姬图》（二） 参引自：《汉唐丝绸之路》

#### 二、隋唐时期的乐人总览

图 1-1-2-1 胡乐人吹唢呐俑 参引自：《中华艺术通史·隋唐卷》

图 1-1-2-2 胡乐人携琴俑 参引自：《中华艺术通史·隋唐卷》

#### 三、隋唐时期的中原乐人

图 1-1-3-1 五代《韩熙载夜宴图》琵琶独奏 参引自：《中国音乐史图鉴》

图 1-1-3-2 唐琴“九霄环佩” 参引自：《中国音乐史图鉴》

图 1-1-3-3 唐琴“大圣遗音” 参引自：《中国音乐史图鉴》

### 第二节 隋唐时期胡乐人的来源与构成

图 1-2-1 正仓院漆胡瓶（一） 参引自：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》

图 1-2-2 正仓院漆胡瓶（二） 参引自：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》

图 1-2-3 西安何家村鎏金银杯 参引自：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》

图 1-2-4 唐三彩胡乐人俑 参引自：《中华艺术通史·隋唐卷》

#### 一、隋唐时期胡乐人的来源

图 1-2-1-1 胡商俑 参引自：《丝路胡人外来风》

图 1-2-1-2 胡人武官俑 参引自：《丝路胡人外来风》

图 1-2-1-3 骑马胡人俑 参引自：《丝路胡人外来风》

图 1-2-1-4 骑骆驼胡人俑 参引自：《丝路胡人外来风》

图 1-2-1-5 西域地图 参引自：《汉唐丝绸之路》

图 1-2-1-6 唐代陶瓷胡瓶（一） 参引自：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》

图 1-2-1-7 唐代陶瓷胡瓶（二） 参引自：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》

图 1-2-1-8 唐代陶瓷胡瓶（三） 参引自：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》

图 1-2-1-9 房陵大常公主墓壁画 参引自：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》

### 二、隋唐时期胡乐人的构成

图 1-2-2-1 敦煌莫高窟壁画《伎乐图》反弹琵琶 参引自：《中国音乐文物大系·甘肃卷》

图 1-2-2-2 唐舞俑 参引自：《中国音乐史图鉴》

### 三、隋唐时期胡乐人的形象

图 1-2-3-1 新疆克孜尔第 38 号窟“天宫伎乐图”参引自：《中国音乐文物大系·新疆卷》

图 1-2-3-2 新疆库车舍利盒乐人（局部）参引自：《中国音乐史图鉴》

图 1-2-3-3 新疆库车舍利盒乐人 参引自：《中国音乐史图鉴》

图 1-2-3-4 唐载乐驼俑（一）参引自：《中国音乐史图鉴》

图 1-2-3-5 唐载乐驼俑（二）参引自：《中国音乐史图鉴》

图 1-2-3-6 唐郑仁泰乐舞俑 参引自：《中国音乐史图鉴》

图 1-2-3-7 长安隋墓乐舞俑 参引自：《中国音乐史图鉴》

图 1-2-3-8 唐俾失十囊墓乐俑 参引自：《中国音乐史图鉴》

图 1-2-3-9 西安唐乐俑 参引自：《中国音乐史图鉴》

图 1-2-3-10 敦煌第 297 窟供养人伎乐 参引自：《中国音乐文物大系·甘肃卷》

图 1-2-3-11 虞弘墓主人宴饮图 参引自：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》

# 第二章 隋唐时期胡乐人的乐器及乐舞研究

## 第一节 胡乐器研究

### 一、弹奏类乐器

图 2-1-1-1 敦煌 288 窟弹琵琶壁画 参引自：《中国音乐史图鉴》

图 2-1-1-2 五代王建墓弹琵琶乐人 参引自：《中国音乐史图鉴》

图 2-1-1-3 麦积山北魏 78 窟弹琵琶图 参引自：《中国音乐史图鉴》

图 2-1-1-4 克孜尔石窟 8 窟弹五弦琵琶 参引自：《中华艺术通史·隋唐卷》

图 2-1-1-5 唐螺钿紫檀五弦琵琶 参引自：《中国音乐史图鉴》

图 2-1-1-6 云冈 12 窟弹五弦琵琶石雕 参引自：《中国音乐史图鉴》

二、吹奏类乐器



三、击奏类乐器



## 第二节 胡乐舞研究

一、胡腾舞

图 2-2-1-7　宁夏盐池唐墓中的胡人舞　参引自：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》

图 2-2-1-8　湖南长沙窑胡人舞瓷器　参引自：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》

### 二、胡旋舞

图 2-2-2-1　宁夏何姓墓舞蹈图（一）　参引自：《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》

图 2-2-2-2　宁夏何姓墓舞蹈图（二）　参引自：《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》

图 2-2-2-3　敦煌莫高窟第 220 窟壁画　参引自：《中华艺术通史·隋唐卷》

图 2-2-2-4　敦煌 320 窟乐舞壁画　参引自：《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》

图 2-2-2-5　敦煌 341 窟乐舞壁画　参引自：《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》

图 2-2-2-6　敦煌 215 窟乐舞壁画　参引自：《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》

图 2-2-2-7　敦煌 197 窟乐舞壁画　参引自：《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》

### 三、柘枝舞

图 2-2-3-1　当代 黄永玉《柘枝舞》参引自：《汉唐丝绸之路》

图 2-2-3-2　唐兴福寺残碑舞蹈图　参引自：《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》

图 2-2-3-3　唐大雁塔石刻舞蹈图　参引自：《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》

图 2-2-3-4　敦煌 217 窟壁画舞蹈图　参引自：《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》

# 第三章　胡乐人的特征研究

## 第一节　胡乐人的地理特征

图 3-1-1　唐代昭武九姓国家地理位置　参引自：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》

图 3-1-2　唐朝及邻国方位略图　参引自：《长安粟特艺术史》

## 第二节　胡乐人的服饰特征



## 第三节 胡乐人的外貌特征



# 第四章 隋唐时期胡乐人的意义、影响、贡献

## 第一节　胡乐人对唐代音乐发展的意义

## 第二节　　胡乐人对唐代胡俗雅乐的影响



## 第三节　　胡乐人对唐代多元文艺的贡献



## 结　语

# 致 谢

博士毕业论文业已完稿，己亥年的初春时节，我欣然写下了这篇致谢。

二零一六年九月三日，我带着憧憬和愉悦的心情，来到了上海音乐学院，住进了汾阳路 20 号博士楼 303 宿舍，三年忙碌而充实的博士生涯从此开始。

感谢导师赵维平教授，对我学业上的学术指导与言传身教。古籍史料课打下了我的古文献翻译的基础；音乐国际会议与音乐学系讲座、论坛的新闻稿，提升了我的写作水平与综述素养；赴江西南昌考察汉代音乐文物现场遗址，拓宽了我的视野，将理论知识与实践研究更好地结合起来。赵老师每次专业课尽心尽责的辅导，对我博士毕业论文从选题框架至布局谋篇，提出了中肯建议，敦促我在学业与科研上进步。

感谢音乐学系的洛秦教授、萧梅教授、郭树荟教授、刘红教授、冯长春教授，为我的中期考核与开题答辩，提出了宝贵的建议，拓宽了我的行文思路。

感谢钱亦平教授、韩锺恩教授、孙国忠教授、王丹丹教授等开设博士生课程的老师们，各学科的谆谆教诲铭记于心。

感谢在读博期间结识的同学们，大家互相鼓励、共同前行，同窗的三载时光铸成了青春的美好回忆。

感谢我的爸爸和妈妈，对我学习和生活上一贯的关心与支持！

刘 硕

二零一九年三月